Die weltliteratur im Zwarzigsten Jahrhundert von ...

Richard Moritz Meyer

Digitized by Google

SIGILLVM · VNIVERSITATIS · CALIFORNIENSIS
LVX
FIAT
MDCCCLXVIII
EX LIBRIS

Die Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert

Digitized by Google

Die Weltliteratur im zwanzigsten Jahrhundert

Vom deutschen Standpunkt aus betrachtet

Von

Richard M. Meyer

Deutsche Verlags-Anstalt
Stuttgart und Berlin 1913

Digitized by Google

Alle Rechte vorbehalten

Copyright 1913
by Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart

Druck der Deutschen Verlags-Anstalt
in Stuttgart
Papier von der Papierfabrik Salach
in Salach, Württemberg

UNIV. OF
CALIFORNIA

Digitized by Google

PN 774
M47

Drei Meistern der Weltliteratur:

Anatole France
Gerhart Hauptmann
Selma Lagerlöf

Laßt uns also, wenn wir über die Geschichte unseres Geschlechts philosophieren wollen, soviel wie möglich alle engen Gedankenformen, die aus der Bildung Eines Erdstrichs, wohl gar aus Einer Schule genommen sind, verleugnen. Nicht was der Mensch bei uns ist, oder gar, was er nach den Begriffen irgendeines Freundes sein soll, sondern was er überall auf der Erde und doch zugleich in jeglichem Strich besonders ist, das laßt uns als Absicht der Natur betrachten.

291577

Digitized by Google

Inhalt

	Seite
Erstes Kapitel: „Weltliteratur“	1
Zweites Kapitel: Vorgeschichte der Weltliteratur	18
Drittes Kapitel: Die Dichtung der Gegenwart ..	69
Viertes Kapitel: Die Formen	110
Fünftes Kapitel: Typen und Motive	159
Sechstes Kapitel: Die Dichter	200
Siebentes Kapitel: Individualitäten	213

Digitized by Google

UNIV. OF CALIFORNIA

Erstes Kapitel

„Weltliteratur"

Der Ausdruck „Weltliteratur" ist uns rasch geläufig geworden; wir sprechen gern einer Dichtung einen Platz in der Weltliteratur zu, und an Geschichten der Weltliteratur ist kein Mangel. Jahrhunderte haben früher nicht so viel Schlagworte hervorgebracht wie das letzte allein; auch dies gehört dazu. Denn das Wort ist nicht nur wirklich jung und von Goethe 1827 als neue Prägung ausgegeben worden, sondern es konnte auch gar nicht früher gebildet werden. Seine beiden Bestandteile, obwohl an sich beide viel älter und der eine uralt, mußten eine lange und merkwürdige Entwicklung durchmachen, ehe sie zu dieser Verbindung zusammentreten konnten.

Das lateinische Wort „literatura", Schrifttum, ist, wie mich philologische Autoritäten belehren, in der Zeit Cäsars neu gebildet worden, und zwar zur Übersetzung des griechischen Wortes „Grammatik", das seinerseits eigentlich nur „Buchstabenkunde" bedeutet, d. h. die Fähigkeit zu lesen und zu schreiben. Erst im Mittelalter wird aus der Bedeutung „berufsmäßige Erklärung der Schriften" — diese selbst heißen literae — die neue Bezeichnung der zu erklärenden Schriften selbst. „Literatur" bedeutet seitdem in allen Kultursprachen: die Gesamtheit derjenigen Bücher, an die eine gelehrte oder doch sachmäßige Erklärung gewandt wird. — Dieser Begriff selbst aber ist viel älter als das Wort.

Die Hellenen haben den Begriff „Literatur" zuerst gefaßt; ihnen ist es aufgegangen, daß etwas Gemeinsames in den mannigfaltigen Anwendungen der menschlichen Rede liege, die über den Zweck einer augenblicklichen Mitteilung hinausgehen wollen. Denn dies ist doch wohl zunächst wirklich das unterscheidende Merkmal:

Digitized by Google

ob das menschliche Wort über den Augenblick seiner Entstehung heraus dauern will und kann. Man gibt gewöhnlich als Kennzeichen des „Literarischen" die kunstmäßige Gestaltung an; eigentlich aber ist diese zunächst Mittel zum Zweck. Eine Rede, durch die ein Fürst oder eine Volksversammlung zu einem bestimmten, gleichzufassenden Entschluß bewogen werden sollen, wird gewiß voller Kunst sein, und tatsächlich wissen wir, wie alt diese Kunst der Beredsamkeit ist. Aber als literarisch sind solche Reden von Altertum und Mittelalter nicht aufgefaßt worden: mit der Wirkung hatten sie ja ihren Zweck erreicht; und erst die Umbildung aus der mündlichen zu der schriftlichen Rede konnte den berühmten Rednern des Altertums den Zugang zur „Literatur" sichern: denn nun war ja die Absicht dauernder Wirkung gegeben. — Aber allerdings darf diese Absicht dauernder Wirkung sich nicht bloß auf den Inhalt beziehen: eine bloße Mitteilung von Tatsachen, wenn auch für alle Ewigkeit aus der Inschriftenwand herabblickend, ist wiederum noch nicht literarisch. Aber das widerspricht unseren Worten nicht. Denn hier ist die Rede gar nicht von dem Augenblick losgelöst, dem sie die Entstehung verdankt, sondern beide werden zugleich festgehalten. Jedesmal, wenn du dich der Felswand näherst, ist der Augenblick wieder da, in dem der indische König Açoka dir von seinen Glaubenstaten erzählen will. Die Inschrift will nicht den Augenblick ihrer Entstehung überdauern, sondern sie will ihn selbst verewigen. Deshalb gehört sie nicht zur Literatur.

Denn die menschliche Rede, wenn sie Augenblick und Zweck ihrer Entstehung überdauern will, muß gewisse Hilfsmittel gebrauchen. Wie wir gewisse Methoden der Konservierung anwenden müssen, damit ein Lebensmittel über die Dauer einer langen Seefahrt hin frisch bleibt; wie wir eine Photographie fixieren, so bedienen wir uns gewisser Zurichtungen der menschlichen Rede, um sie dauern zu lassen. Es ist besser, sich hier ein wenig grob materialistisch auszudrücken, als allzu idealistisch; die idealistische Seite des „Verfahrens" soll doch noch zu Ehren kommen. — Man sieht also von den Dingen ab, die allzu vergänglich sind und deshalb die Vergänglichkeit befördern. Denn

Digitized by Google

Beispiele und Ausdrücke, die nur in einem engern Kreise verstanden werden, Dialektworte, Berufsausdrücke, Scherzworte, zwar innerhalb dieses engeren Kreises besonders wirksam, verlieren bei weiterer Verbreitung nicht nur die Kraft, sondern schädigen auch die Dauerbarkeit des Ganzen. Deshalb ist aller Literatur von Anfang an eine Richtung auf eine gewisse Allgemeinheit der Ausdrucksweise eigen, auf eine „Schriftsprache", im Gegensatz zu den gesprochenen Mundarten, auf eine etwas feierliche Ausdrucksweise gegenüber der oft nur andeutenden Umgangsrede. Die Griechen sind hierin sehr weit gegangen; und die lateinische Sprache, die wir lernen, ist ganz Literatursprache — worin nicht zum wenigsten auch ihre Fähigkeit lag, Weltsprache der Gebildeten für Jahrhunderte zu werden.

Natürlich sind diese und andere Eigentümlichkeiten der literarischen Werke nicht aus sorgsamer Überlegung entstanden, sondern aus der Notwendigkeit der Sache selbst. Und das gleiche gilt von der Auswahl der hierfür geeigneten Gegenstände und Gattungen — eine Auswahl, bei der eben die idealistische Ergänzung unserer realistischen Betrachtungen eintritt. — Ein Recht, über die augenblickliche Wirkung hinaus zu dauern, hat die Vorzeit keineswegs jeder „Bekundung der Persönlichkeit" eingeräumt. Bloß weil eine Individualität empfand, was noch nicht empfunden war, durfte sie noch nicht die fernste Zukunft behelligen wollen; man lebte noch nicht im Zeitalter des Tagebuchs, sondern es wurde gefordert, daß man auch Zukünftigen nur mitteile, was für diese Bedeutung habe. Wie die Literatur formell Gemeinverständlichkeit voraussetzt, so inhaltlich allgemeines Interesse. Das äußere Kennzeichen aber hierfür ist wiederum die kunstgerechte Form. Die literarische Kunstform ist entstanden, indem die starke geistige Bewegung Vieler in auserwählten Einzelnen sich den angemessenen Ausdruck schuf. Alle literarische Kunstform ist ohnmächtig und wertlos, wenn in ihr nicht beides lebt: die vorbereitende seelische Spannung und geistige Erregung Vieler und die abschließende Ausdrucksfähigkeit erwählter Einzelner. Das gilt von der Ilias bis zum Werther und wird durch keine Originalitätssucht hochmütiger Virtuosen widerlegt.

Digitized by Google

Den ersten Rang in der Literatur hat deshalb bei den Alten wie in allen Epochen mit vollem Recht die Dichtung eingenommen, und sie ist es, an die wir zuerst denken, wenn von Nationalliteratur oder Weltliteratur die Rede ist. So eben entsteht Dichtung: indem unter dem Eindruck starker Erlebnisse eine allgemeine Spannung Ausdruck sucht und ihn im Munde begabter Einzelner findet. Lyrik: die Totenklage der Gemeinde um den erschlagenen Häuptling; die Frühlingslust der vom Druck des bösen Winters befreiten, zum Fest hinausziehenden Jugend; das Gebet der von einer schweren Seuche geschlagenen Hausväter; der Kampfgesang auf den Feind losstürmender Scharen. Epik: in der Stimmung einer Zeit, die sich dem kriegerischen Ruhm der Vorväter nicht gewachsen fühlt, erwacht die Erinnerung an deren Taten und verschmilzt mit eigenen Empfindungen. Drama: man erwartet beim Gottesdienst den angerufenen Gott und zaubert sich in der Erregung sein wirkliches Erscheinen vor. Didaktik sogar: das Verlangen des Jüngeren nach guter Ausrüstung für die Lebensfahrt, das Verlangen des Älteren, sie mit gutem Rat versorgt zu wissen, schafft in der Erregung des Abschieds kleine Spruchsammlungen, die von der Bibel her bis zu des Polonius Abschiedsrede an Horatio das allen Wichtige in persönliche Form gießen.

Zweierlei Elemente also besitzt die Poesie, die sie zu jener Vorbedingung aller literarischen Geltung befähigen: zu der Fähigkeit, den Augenblick der Entstehung zu überdauern. Einmal: sie behandelt große ewige Themata, für die der Anteil immer lebendig bleibt; dann: sie findet für sie einen Ausdruck, der etwas Endgültiges hat und immer wieder als vollendet empfunden werden kann.

Daher stellt sich denn auch früh ein, was die Literatur als konkrete Tatsache erst möglich macht: die feste Überlieferung. Kleine Denkmale mögen lang und unermüdlich fortgepflanzt werden: Gebete, Zaubersprüche, Weisheitsregeln; größere gelangen verhältnismäßig früh (viel früher, als man sonst etwa für die Homerischen Gedichte annahm) zur Aufzeichnung und sind damit auch äußerlich von der Gebundenheit an den Moment befreit: man kann sie

Digitized by Google

vornehmen, sobald die Stimmung es fordert, und weglegen, wenn sie verfliegt; ein äußerer Zwang ist nicht erforderlich.

Die Poesie also ist ihrer Natur und der Bestimmung nach Kern und Seele jeder Literatur. Aber nirgends fallen beide zusammen. Die Poesie erobert sich eine „gebundene Form", die auch wieder der genauen Tradition dient: ein festes Metrum, bestimmte Bindemittel (wie Endreim und Stabreim), wiederkehrende Formeln. Sie bedarf der bindenden Form, damit der Überschwang der Stimmung nicht ins Unfaßbare verflattert. Wo aber verwandte Gegenstände mit mäßigerer Erregung behandelt werden, kann eine andere Form eintreten, die zwar keineswegs kunstlos ist, doch aber freier in der Verwendung ihrer Kunstmittel: die Prosa. Diese kunstmäßige, literarische Prosa darf mit Alltagsrede ja nicht verwechselt werden; Molières berühmter Mr. Jourdain, der geadelte Bürgersmann, ward wirklich betrogen, als man ihm einredete, er spreche Prosa. Der Priester vor dem Altar, der Redner in der Volksversammlung, vielleicht auch der Lehrer inmitten der Schüler sprechen Prosa; sonst reden wir eben nur die vulgäre Umgangssprache.

Die Prosa ist von der Poesie durch einen weiteren Abstand ihrer Entstehung von dem erregenden Moment wenigstens in der Regel unterschieden; und hierauf beruht es, daß sie nicht von der starken Erregung der Poesie durchbebt ist. Sie ist selbst schon Tradition. Der Gläubige, dessen Existenz von der Erhörung seines Gebets abhängt, stammelt wundersame Worte, die sich rhythmisch fügen; der Priester, der nur als Vermittler die Bitten der Gemeinde vor den Gott bringt, redet in wohlstilisierten Perioden. So stellt sich jeder poetischen Gattung eine prosaische zur Seite: der Epik, die die Gestalten unmittelbar vor sich sieht, die Geschichtsschreibung, die sie fern hält; der Lyrik, die willenlos dem inneren Ansturm genügt, die Rede, die bewußt auf ein Ziel zuschreitet; dem Drama, das geheimnisvolle Mächte sichtbar vergegenwärtigt, der wissenschaftliche Dialog, der sich ihnen Schritt für Schritt zu nähern sucht. Alle aber teilen sie mit der Dichtung das allgemeine Interesse und die kunstmäßige Erhaltung; deshalb können sie literarisch werden, in die Tradition eingehen.

Digitized by Google

Um diese „Literatur" poetischer und prosaischer Gattung wogt nun aber noch ein Meer anderer Anwendungen menschlicher Rede, die sich jenen Kunstwerken nähern, ohne sie zu erreichen, oder die erst allmählich von ihrem Vorbild mitbestimmt werden: der Brief, die Inschrift, das persönliche Liebes- und Spottlied und anderes noch, das von der Antike (und dem ihr folgenden Mittelalter) im allgemeinen nicht zur Literatur gerechnet und — weil meist das allgemeine Interesse und die strenge Form fehlt — nur ausnahmsweise in glücklichen Vertretern doch Aufnahme findet.

Diese Vorstellung also vom Wesen der Literatur haben die Hellenen gebildet. Sie haben sie nirgends in Definitionen niedergelegt; aber sie liegt ihrer Praxis zugrunde. Das literarhistorische Interesse der Sammler und Darsteller, das ästhetische der Poetiken und Kritiken, das persönliche der Dichterlegenden und Schriftstelleranekdoten bleibt — mit vollem Recht — in diesen Kreis gebannt. Im wesentlichen ist diese Praxis unverändert geblieben, bis der wissenschaftliche Ehrgeiz der „Vollständigkeit" die Grenzen verwischte und schließlich alles, was geschrieben wird, um von Vielen gelesen zu werden, für Literatur erklärte.

Die Griechen haben aber noch mehr getan. Sie haben nicht nur den Begriff der Literatur instinktiv erfaßt, sondern ihn auch gleich verstandesmäßig analysiert. Sie haben auch den Begriff der „literarischen Gattungen" erschaffen. Schon frühe Sammlungen sondern etwa: Dichter, Philosophen, Historiker, Redner; und Epos, Lyrik, Drama sind schon in Athen zu genauer Unterscheidung gelangt, wie dann wiederum innerhalb des Dramas Tragödie und Komödie, innerhalb der Lyrik und Epik verschiedene Arten. Es sind Unterscheidungen, auf die näher einzugehen hier nicht der Ort ist, die aber von sicherstem Einblick sowohl in Verschiedenheiten des dichterischen Prozesses als in solche der ästhetischen Aufnahme zeugen; die psychologischen Bedingungen des öffentlichen Erfolgs sind so gut beobachtet wie die des individuellen Gelingens. Deshalb gibt es natürlich doch Mischformen und Grenzfälle; aber im ganzen hat diese Einteilung sich bis auf diesen Tag bewährt, und zwar ebensosehr zur Übersicht der Gesamtliteratur wie zur Herausarbeitung der einzelnen Gattungsmomente.

Digitized by Google

Und so vererbte sich von den Griechen auf die Römer, von ihnen auf das Mittelalter und die Neuzeit der Begriff der Literatur als der Gesamtheit derjenigen Gestaltungen menschlicher Rede, die auf eine dauernde Wirkung berechnet sind und eine dauernde Überlieferung verdienen. Aber in dem Wort „Weltliteratur" liegt noch etwas Weiteres, was die Antike so noch nicht kannte.

„Weltliteratur", wir werden das noch auszuführen haben, ist nicht etwa einfach „die Literatur der Welt" — die nennen wir lieber „allgemeine Literatur" —, sondern es ist darunter zu verstehen eine Literatur, die sich zu der Welt verhält wie eine Nationalliteratur zu der sie tragenden Nation. Es liegt in Goethes Begriff und seinen späteren Anwendungen eine innere Beziehung zwischen dem Werk und seinem Schöpfer, die jener Zufallsverbindung „Literatur der ganzen Welt" widerspricht. Der Ausdruck „Weltliteratur" setzt den Ausdruck oder mindestens den Begriff „Nationalliteratur" voraus, als dessen Steigerung er sich darstellt.

„Nationalliteratur" ist eben auch nicht einfach die Gesamtbezeichnung für alle Werke, die in einer bestimmten Sprache oder innerhalb einer bestimmten Volksgemeinschaft geschrieben sind, sondern es liegt die Anschauung zugrunde, daß zwischen den Eigentümlichkeiten dieses Volkes, seiner Lebensweise, seinen historischen Schicksalen einerseits und dem Charakter der Entwicklung, der Bedeutung seiner Dichtung andererseits ein unmittelbarer (wenn auch nicht immer sichtbarer) Zusammenhang besteht. Wir halten es für keinen Zufall, daß Nibelungenlied und Faust auf deutschem Boden entstanden sind, die Göttliche Komödie auf italienischem; wir halten Schiller für einen deutschen Nationalheros, wie Walter Scott fast der mythische Repräsentant Schottlands geworden ist. Wie wir denn umgekehrt einen mächtigen Einfluß der Literatur auf die Volksindividualität nicht bezweifeln. Nietzsche hat gemeint, um Homers Gedichte habe sich die hellenische Nationalität gebildet, und was wäre die italienische ohne Dante? Die Nationalliteratur ist die Literatur einer Nation, wie Goethes Werke seine Literatur sind, der ganze notwendige literarische Ausdruck einer großen Persönlichkeit: begrenzt wo sie begrenzt, groß

Digitized by Google

wo sie groß war; in Stoffen, Formen, Tendenzen von ihrer Anlage, ihrer Tradition, ihren Erlebnissen bedingt. Euripides' Iphigenia und die Goethes, Voltaires „Pucelle“ und Schillers Jungfrau von Orleans; die antike Medea und die Grillparzers — sie sind verschieden nicht bloß durch die Sprache, die künstlerische Schulung, die Persönlichkeit der Dichter, sondern auch durch ihre Zugehörigkeit zu einem großen lebendigen Organismus, aus dem sie herauswachsen, in den sie hineinwachsen. Und diesen ganzen lebendigen Organismus eben nennen wir Nationalliteratur.

Ihr Bereich erstreckt sich so weit, wie die Nation Anteil an ihr hat: Anteil am Hervorbringen, Anteil am Hervorgebrachten. Kleists Dramen gehörten dazu, auch als die Nation sie noch verschmähte, denn sie waren aus nationalstem Geiste geboren; „Iphigenie auf Tauris“ gehört dazu, denn deutscher Geist hat den fremden Stoff sich angeeignet und die Besten haben das hellenisch-weimarische Werk vollends adoptiert. Heines Dichtung gehört dazu, auch wenn ihr Dichter sowenig ein Deutscher wäre, wie Chamisso einer war, denn das deutsche Volk hat seine Lieder zu seinem Volkslied gemacht. Aber was nur gelehrten Ursprungs ist, was die heimische Volksseele nicht erreicht hat, das bewegt sich nur an den Grenzen der Nationalliteratur (wenn auch die wissenschaftliche Darstellung nicht wohl vermeiden kann, es mitzubehandeln); Rückerts Makamen stehen auf der Schwelle, und Goethes höfische Maskenzüge bleiben vor ihr stehen. Denn wie für die „Literatur“ allgemeines, kann für die „Nationalliteratur“ nationales Interesse gefordert werden — nur daß dies Werk nicht in engherzig politischer Ausprägung verstanden werde! Daß ein großer deutscher Dichter, Goethe, Lenau, Mörike, sich rein und voll ausspricht, berührt dies höchste nationale Interesse gewiß stärker als irgendeine politische Tagesfrage, zu der ein dichtender Journalist „Stellung nimmt“!

Diesen Begriff von der Nationalliteratur besaßen die Hellenen nicht, konnten ihn nicht besitzen — weil ihnen die Möglichkeit der Vergleichung fehlte. Die anderen Völker waren für sie Barbaren und mußten es sein; Barbaren, d. h. Menschen, die eigentlich gar nicht sprechen können, geschweige denn dichten, geschweige denn

Digitized by Google

eine Literatur hervorbringen. Der nationale Urſprung und die nationale Bedeutung der Dichtkunſt ward von den Griechen gewiß ſtark gefühlt — ihr Verhältnis zu Homer bezeugt es; aber eben als etwas Selbſtverſtändliches, nicht als etwas Individuelles. — Die Römer konnten vergleichen und haben verglichen; und der Widerſpruch gegen die Übernahme griechiſcher Kunſt regte ſich. Aber was ſie entgegenſetzen konnten, war keine Nationalliteratur; es war die Kunſt einer gebildeten, ja gelehrten Oberſchicht. Aus den Tiefen der Volksempfindung heraus war das Drama des Äſchylos, das Lied des Archilochus, war vor allem das Epos Homers emporgeſtiegen — obwohl oder gerade weil geniale Einzelne es trugen; war der Dichter, der die Fauſtfabel aus jahrhundertelanger Not erlöſte, kein einzelner? Aber Vergil war ein Hofdichter und Horaz ein höfiſcher Poet, und auch volkstümlichere Dichter wie Catull hatten nicht die breite organiſche Tradition hinter ſich, auf der ſelbſt eine einſame Begabung wie Pindar oder Ariſtophanes ſtand. Es ſtand in der goldenen Zeit des Auguſtus wirklich in Rom wie nach A. W. Schlegels ungerechtem Urteil 1800 in Deutſchland: das Volk hatte wohl ſeine Dichter, aber die berühmten Dichter beſaß es nicht.

Das Mittelalter konnte vollends zu dem Begriff der Nationalliteratur nicht gelangen. Aus vielen Gründen: weil die Dichtung in lateiniſcher Sprache, die doch als die höhere galt (noch für Petrarca!), mit ihrer internationalen Macht die Poeſie in der Volksſprache bedrückte; weil niemand imſtande war, die lateiniſche Dichtung ſo zu überſehen, wie Ariſtoteles die attiſche oder Horaz die römiſche leicht hatte überblicken können; weil keine einzige Literatur eines mittelalterlichen Volkes jene Vollſtändigkeit beſaß, jene Mannigfaltigkeit der Gattungen, die wir von dem Begriff einer Nationalliteratur fordern dürfen: für die Tragödie großen Stils waren höchſtens Anſätze da; ſchließlich weil der Begriff der Nationalität, obgleich vielfach ſchon kräftig entwickelt, durch den ungleich mächtigeren des Chriſtentums, der Chriſtenheit gehindert ward, ſich frei auszuleben. Erſt am Beginn der Neuzeit taucht die Betonung des Rechts auf eine eigene Dichtung neben anderen nationalen Forderungen auf. Aber erſt in dem

Digitized by Google

Frankreich Ludwigs XIV. ward sie vollkommen deutlich ausgesprochen. Damals, als in dem berühmten „Streit der Alten mit den Neuen“ Charles Perrault, der Märchenerzähler, zum erstenmal die gleiche, wenn nicht höhere Geltung für die zeitgenössische Literatur seines Vaterlandes begehrte wie für die vergötterte Antike — damals ward zum erstenmal eine Literatur als Ganzes mit einer anderen verglichen, zum erstenmal eine Nationalliteratur gepriesen, weil sie ein Ganzes, und weil sie national sei.

Deutschland trat die Erbschaft an. Das Ideal einer Nationalliteratur, die der französischen vergleichbar sei, schwebte Gottsched vor wie seinem großen Schüler, Feind und Vollender Lessing; weshalb beide sich auch die Pflege des Dramas besonders angelegen sein ließen, denn hier lag der größte Ruhmestitel wie der antiken so der französischen Poesie. Das nationale Fühlen im „Sturm und Drang“ und noch mehr in der Romantik, die zu diesem Fühlen klare Erkenntnis und wissenschaftliche Begründung hinzufügte, verstärkte die Bedeutung des Begriffs einer nationalen Literatur. Sechs Klassiker wurden in den Mittelpunkt gestellt, wie Antike und Ausland anerkannte Klassiker als Gipfel des nationalen Schrifttums besaßen. Die Forschung erwuchs schon bei Herder, Lessing, Goethe aus der nationalen Empfindung und aus der dichterischen Übung; und so krönten die Meister deutscher Philologie das Werk: Jacob Grimm, Uhland, Gervinus stellten die deutsche Nationalliteratur als Tatsache vor aller Augen und erkannten, bemaßen, beschrieben ihre Eigenart, die Grenzen dieser Eigenart, die Eigenart dieser Begrenzung.

Diese Arbeit von Jahrzehnten, die selbst wieder auf dem instinktiven Fortschreiten von Jahrhunderten aufgebaut ist, war fast vollendet, als Goethe von „Weltliteratur“ sprach. Sie wird von ihm vorausgesetzt: „Literatur“ ist für ihn schon selbstverständlich national bedingtes Schrifttum geworden. Und gerade darin besteht die Bedeutung seines neuen Begriffs und Ausdrucks: er war zunächst beinah so paradox gemeint, wie es etwa der Begriff und Ausdruck „Weltreligion“ einmal gewesen ist, wie „Weltstaat“ es noch heute sein muß.

Digitized by Google

Denn was bedeutet die andere Hälfte des uns so bequem gewordenen Schlagworts?

„Welt" ist ja ein uraltes Wort; es begegnet schon in unseren ältesten Schriftquellen. Zweierlei fließt in dem Begriff zusammen: die Gesamtheit der Lebenden — das ist die eigentliche etymologische Bedeutung von wëralt, woraus unser „Welt" sich abgerundet hat — und der Umkreis der Schöpfung. Wir sagen mit Lessings „Nathan": „O möchte doch die ganze Welt es hören," also alle, die jetzt leben; und mit dem Liede: „Wie bist du doch so schön, o du weite, weite Welt" — also die Länder, die Täler und Berge.

Wäre Goethes Wort in jenem Sinn zu fassen, den wir abgelehnt haben, so käme für „Welt" der geographische in Betracht: „Literatur aus aller Welt". Aber seine Erklärung schließt diese Auffassung aus. Es kann nur gemeint sein: die Gesamtheit der Lebenden. „Die weite Welt, so ausgedehnt sie auch sei, ist immer nur ein erweitertes Vaterland" und die Weltliteratur gesteigerte Nationalliteratur. „Es bildet sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist," so daß wir also unter den literarischen Nationen gleichsam die Ehrenlegion bilden sollen; Germans to the front! Denn die Literatur ist das lebendige Werk von Lebendigen: nennen wir sie „bodenständig" — was übrigens keine einzige große Literatur im vollen Sinn gewesen ist —, so verstehen wir doch unter dem Boden, dem sie entsprießt, immer nur die Volksgemeinschaft selbst. Auch die schönste Küste hat noch keinen Meeresgesang erzeugt und der stimmungsvollste Wald kein Waldlied.

Goethe vor allem war viel zu sehr Gegner aller unklar romantischen Vorstellungen und viel zu sehr Kenner des dichterischen Prozesses selbst, als daß über den Sinn der Zusammensetzung noch Zweifel bestehen könnten. Die Gesamtheit der Lebendigen als Dichter der künftigen Literatur — das ist gemeint, das „Ideal eines Einheitslebens der Menschheit überhaupt", wie Simmel in seiner geistreichen Auslegung der Stelle sagt. — Und das ist nun freilich wieder eine ganz neue Idee. Die Gesamtheit der Lebenden, die Menschheit in all

Digitized by Google

ihrer Buntheit, in der Mannigfaltigkeit ihrer nationalen, sozialen, psychologischen Gliederung — und doch wieder wie Ein Mensch gedacht, wie Ein großer, künstlerisch angelegter Mensch! „Man möchte etwa an die Arbeitsteilung unter den Gliedern eines einheitlichen Organismus denken," sagt Simmel. Ein Volk der Kopf, ein anderes das Herz der dichtenden Menschheit . . .

Welcher Entwicklungsgang nötig war, ehe diese Vorstellung gefaßt werden konnte, das kann hier nicht dargelegt werden. Wie die antike Philosophie zuerst zu einer Vorstellung des abstrakten „Menschen" gelangte, wie der Blick sich für die Organisation der Menschheit schärfte, wie das Mittelalter mit dem Vergleich des einzelnen Menschen, des Mikrokosmos, und der ganzen Welt, des Makrokosmos, spielte, wie die Aufklärung jenen Gedanken einer Arbeitsteilung zwischen den Epochen, zwischen den Völkern aufdämmern ließ, wie schließlich Goethes großer Lehrer Herder die Menschheit als „ein System lebendiger Kräfte" deutete — dies alles gehört zur Vorgeschichte von Goethes kühner Konzeption.

So viel mußten wir auseinanderzusetzen versuchen, ehe wir zu Goethes eigenen Äußerungen gelangen.

Goethe schreibt 1827 in seiner Zeitschrift „Kunst und Altertum" (Band VI, Heft 1) im Anschluß an die Vergleichung seines „Tasso" mit Alexandre Duvals historischem Drama „Tasso", die französische Zeitschriften gegeben hatten:

Die Mitteilungen, die ich aus französischen Zeitblättern gebe, haben nicht etwa allein zur Absicht, an mich und meine Arbeiten zu erinnern; ich bezwecke ein Höheres, worauf ich vorläufig hindeuten will. Überall hört und liest man von dem Vorschreiten des Menschengeschlechts, von den weiteren Aussichten der Welt- und Menschenverhältnisse. Wie es auch im ganzen hiermit beschaffen sein mag, welches zu untersuchen und näher zu bestimmen nicht meines Amtes ist, will ich doch von meiner Seite meine Freunde aufmerksam machen, daß ich überzeugt sei, es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist. Alle Nationen schauen sich nach uns um; sie loben, sie tadeln, nehmen auf und verwerfen, ahmen nach und entstellen, verstehen oder mißverstehen uns, eröffnen oder verschließen ihre Herzen; dies alles müssen wir gleichmütig aufnehmen, indem uns das Ganze von großem Wert ist.

Erfahren wir ja das gleiche von unseren eigenen Landsleuten; und warum sollten die Nationen unter sich einig sein, wenn die Mitbürger nicht miteinander übereinzukommen verstehen? Wir haben im literarischen Sinne

Digitized by Google

sehr viel vor anderen Nationen voraus; sie werden uns immer mehr schätzen lernen, und wäre es auch nur, daß sie von uns borgten ohne Dank und uns benutzten ohne Anerkennung.

Wie aber die militärisch-physische Kraft einer Nation aus ihrer inneren Einheit sich entwickelt, so muß auch die sittlich-ästhetische aus einer ähnlichen Übereinstimmung nach und nach hervorgehen. Dieses kann aber nur durch die Zeit bewirkt werden. Ich sehe so viele Jahre als ein Mitarbeitender zurück und beobachte, wie sich, wo nicht aus widerstreitenden, doch heterogenen Elementen eine deutsche Literatur zusammenstellt, die eigentlich nur dadurch eins wird, daß sie in einer Sprache verfaßt ist, welche aus ganz verschiedenen Anlagen und Talenten, Sinnen und Tun, Urteilen und Beginnen nach und nach das Innere des Volks zutage fördert.

In aller Deutlichkeit spricht es Goethe hier aus: die Nationalliteratur Deutschlands ist selbst nicht einheitlicher als die künftige Weltliteratur — ja sie ist es weniger, denn sie wird eigentlich „bei ganz verschiedenen Anlagen und Talenten, Sinnen und Tun, Urteilen und Beginnen" nur durch die Gemeinsamkeit der Sprache zusammengehalten — ein Urteil, das wir uns freilich nicht aneignen werden. Die künftige Weltliteratur dagegen wird aus einer „sittlich-ästhetischen Übereinstimmung" hervorgehen. Freilich schränkt Goethe selbst zwei Jahre später diese Erwartung in einem Brief (am 11. November 1829) an die Berliner „Gesellschaft für in- und ausländische Literatur" ein, der unter der Überschrift „Ferneres über Weltliteratur" auch für die Veröffentlichung im Nachlaß aufgezeichnet wurde. Diese ergänzende Betrachtung gliedert sich in drei Teile. Der erste, „Einwendung", gibt die Bedenken gegen seine eigene Darstellung einer künftigen einheitlichen Weltliteratur: wie er vorher gemeint hat, auch eine nationale Literatur sei gewissermaßen universal, so meint er nun, auch die universale werde die inneren Verschiedenheiten aufweisen, die jede einzelne Nationalliteratur besitzt. — Der zweite Teil, „Ermunterung", führt aus: eben deshalb komme ein Ganzes nur zustande, wenn jedes Glied die eigenen Anlagen ausbilde; also, praktisch gewandt: der Deutsche solle nicht zu stark nach der Weltliteratur hinschielen, solle vielmehr nach wie vor seine Eigenart pflegen. — Denn, meint der dritte Teil, „Zu bedenken" überschrieben, gerade dieser starken Betonung und bewußten Pflege der nationalen Eigenart verdanke die französische Literatur ihren

Digitized by Google

gegenwärtigen Einfluß — und es sei also zu fürchten, daß sie und nicht (wie der erste Aufsatz hoffte) die Deutschen das eigentliche Wesen der Weltliteratur bestimmen würden. Die Deutschen sollen sich ja nicht fernhalten von der allgemeinen Entwicklung, sollen im Gegenteil diese aufmerksam studieren, um an ihr zu lernen; vor allem aber sollen sie die der Franzosen nicht außer acht lassen. Denn diese ist jetzt die nationalste Literatur, d. h. deren Dichtung mit diesem Leben am engsten verbunden ist. „Die französische Poesie," heißt es weiter in dem Brief, „sowie die französische Literatur trennt sich nicht einen Augenblick von Leben und Leidenschaft der ganzen Nationalität." So also, praktisch, erzieherisch, warnend zugleich und ermunternd sind diese berühmten Ausführungen gemeint:

Ferneres über Weltliteratur.

Einwendung.

Wenn nun aber eine solche Weltliteratur, wie bei der sich immer vermehrenden Schnelligkeit des Verkehrs unausbleiblich ist, sich nächstens bildet, so dürfen wir nur nicht mehr und nichts anderes von ihr erwarten, als was sie leisten kann und leistet. Die weite Welt, so ausgedehnt sie auch sei, ist immer nur ein erweitertes Vaterland und wird, genau besehen, uns nicht mehr geben, als was der einheimische Boden auch verlieh. Was der Menge zusagt, wird sich grenzenlos ausbreiten und, wie wir jetzt schon sehen, sich in allen Zonen und Gegenden empfehlen; dies wird aber dem Ernsten und eigentlich Tüchtigen weniger gelingen; diejenigen aber, die sich dem Höheren und dem höher Fruchtbaren gewidmet haben, werden sich geschwinder und näher kennen lernen. Durchaus gibt es überall in der Welt solche Männer, denen es um das Gegründete und von da aus um den wahren Fortschritt der Menschheit zu tun ist. Aber der Weg, den sie einschlagen, der Schritt, den sie halten, ist nicht eines jeden Sache; die eigentlichen Lebemenschen wollen geschwinder gefördert sein, und deshalb lehnen sie ab und verhindern die Fördernis dessen, was sie selbst fördern könnte. Die Ernsten müssen deshalb eine stille, fast gedrückte Kirche bilden, da es vergebens wäre, der breiten Tagesflut sich entgegenzusetzen; standhaft aber muß man seine Stellung zu behaupten suchen, bis die Strömung vorübergegangen ist. Die Haupttröstung, ja die vorzüglichste Ermunterung solcher Männer müssen sie darin finden, daß das Wahre auch zugleich nützlich ist. Wenn sie diese Verbindung nun selbst entdecken und den Einfluß lebendig vorzeigen und aufweisen können, so wird es ihnen nicht fehlen, kräftig einzuwirken, und zwar auf eine Reihe von Jahren.

Ermunterung.

Wenn es schon in manchen Fällen wohlgetan sein mag, dem Leser nicht gerade das Gedachte zu überliefern, vielmehr sein eigenes Denken auf-

Digitized by Google

zuwecken und anzuregen, so möcht' es doch wohlgetan sein, die eben ausgesprochene, vor geraumer Zeit niedergeschriebene Bemerkung nochmals aufzunehmen. Die Frage, ob diese oder jene Beschäftigung, welcher sich der Mensch widmet, auch nützlich sei, wiederholt sich oft genug im Laufe der Zeit und muß jetzt besonders wieder hervortreten, wo es niemand mehr erlaubt ist, nach Belieben ruhig, zufrieden, mäßig und ohne Anforderung zu leben. Die Außenwelt bewegt sich so heftig, daß ein jeder Einzelne bedroht ist, in den Strudel mit fortgerissen zu werden; hier sieht er sich genötigt, um seine eigenen Bedürfnisse zu befriedigen, unmittelbar und augenblicklich für die Bedürfnisse anderer zu sorgen; und da fragt sich denn freilich, ob er irgendeine Fertigkeit habe, diesen aufdringlichen Pflichten genugzutun? Da bleibt nun nichts übrig, als sich selbst zu sagen, nur der reinste und strengste Egoismus könne uns retten; dieser aber muß ein selbstbewußter, wohlgefühlter und ruhig ausgesprochener Entschluß sein.

Der Mensch frage sich selbst, wozu er am besten tauge, um dieses in sich und an sich eifrigst auszubilden. Er betrachte sich als Lehrling, als Geselle, als Altgeselle, am spätesten und höchst vorsichtig als Meister.

Weiß er mit einsichtiger Bescheidenheit die Forderungen an die Außenwelt nur mit dem Wachstum seiner Fähigkeiten zu steigern, um sich bei ihr, dadurch nutzend, einzuschmeicheln, so wird er stufenweise seinen Zweck erreichen und, wenn ihm das Höchste gelingt, behaglich wirken können.

Über Förderniſse und Hinderniſse, wie sie die empirische Welt darreicht oder zwischenschiebt, mag ihn das Leben, wenn er genau aufmerkt, belehren; so viel aber mag der wirklich Tüchtige immer vor Augen haben: sich um der Gunst des Tags willen abzuhetzen, bringt keinen Vorteil für morgen und übermorgen.

Zu bedenken.

Jede Nation hat Eigentümlichkeiten, wodurch sie von den anderen unterschieden wird, und diese sind es auch, wodurch die Nationen sich untereinander getrennt, sich angezogen oder abgestoßen fühlen. Die Äußerlichkeiten dieser inneren Eigentümlichkeit kommen der anderen meist auffallend widerwärtig und im leidlichsten Sinne lächerlich vor. Diese sind es auch, warum wir eine Nation immer weniger achten, als sie es verdient. Die Innerlichkeiten hingegen werden nicht gekannt, noch erkannt; nicht von Fremden, sogar nicht von der Nation selbst, sondern es wirkt die innere Natur einer ganzen Nation wie die des einzelnen Menschen unbewußt; man verwundert sich zuletzt, man erstaunt über das, was zum Vorschein kommt.

Ohne mir anzumaßen, die Geheimnisse zu kennen, hätte ich auch nicht einmal die Kühnheit, sie auszusprechen. Nur so viel will ich sagen, daß nach meiner Einsicht das eigentlich innere Wirksame bei den Franzosen jetzt am tätigsten ist und daß sie deshalb zunächst wieder einen großen Einfluß auf die sittliche Welt haben werden. Gern sagt' ich mehr, aber es führt zu weit, und man müßte sehr ausführlich sein, um sich verständlich, und um das, was man zu sagen hat, annehmlich zu machen.

Digitized by Google

Noch eine letzte Äußerung Goethes ist zu erwähnen, der aber erst die Herausgeber (1840) die Überschrift „Weltliteratur“ gegeben haben. Der Fälscher Hanka hatte 1819 die angebliche „Königinhofer Handschrift“ (Goethe schreibt: „Königingrätzer“) veröffentlicht, mit angeblichen Resten uralter tschechischer Volkspoesie, deren Echtheit jetzt selbst die Panslawisten nicht mehr verteidigen. Auf sie nimmt Goethe, Stifter und Ehrenmitglied der literarischen „Gesellschaft des vaterländischen Museums in Böhmen“, Bezug, indem er auf die dortige Literatur, die deutsche und die tschechische, hinweist („Kunst und Altertum“, ebenfalls Band VI, Heft 1). Dahinter stehen, abgesetzt und in anderen Lettern, die oft zitierten Verse:

Wie David königlich zur Harfe sang,
Der Winz'rin Lied am Throne lieblich klang,
Des Persers Bulbul Rosenbusch umbangt,
Und Schlangenhaut als Wildengürtel prangt,
Von Pol zu Pol Gesänge sich erneun,
Ein Sphärentanz, harmonisch im Getümmel,
Laßt alle Völker unter gleichem Himmel
Sich gleicher Gabe wohlgemut erfreun!

Nicht „Weltliteratur“ sollten diese Verse überschrieben werden, sondern „Volkspoesie“. Die Gleichartigkeit aller volkstümlichen Lyrik hebt Goethe, auch hier Herders dankbarer Schüler, hervor: Psalmen und Hohes Lied, Hafis und Indianergesang ertönen „harmonisch im Getümmel“. Nicht einmal eine Mahnung zur Verträglichkeit zwischen Deutschen und Tschechen ist gemeint, nur eine Bitte, in den Schatz der Volksdichtung auch diese neuen Wertstücke aufzunehmen. Gerade das fehlt, was jene anderen Betrachtungen charakterisiert: der Hinweis auf die nationale Grundlage der irdischen Sphärenharmonie; oder mindestens er ist nur leise angedeutet. Dennoch stimmt auch dieser Ausspruch zu den anderen wenigstens insofern, als die universale Harmonie als das höchste Ziel erscheint, dem alle Einzelklänge sich einzuordnen haben.

Wiederholen wir also unser Ergebnis. Als „Weltliteratur“ verkündet der größte Dichter der neueren Zeit eine Dichtung, die aus der sittlich-ästhetischen Übereinstimmung der Völker erstehen soll,

Digitized by Google

und zwar indem jede Nation sich ihrer Eigenart bewußt bleibt, aber auch der der anderen Literaturen gerecht wird. Wie innerhalb der deutschen Nationalliteratur wird dann innerhalb dieser Literatur der Welt eine Art Arbeitsteilung eintreten, jede Nationalität ihr Teil beitragen und doch eine höhere Harmonie des Ganzen sich herausbilden. — Wir haben uns nun zu fragen, wie weit diese Verkündigung sich bei näherer Prüfung bewahrheitet.

Digitized by Google

Zweites Kapitel

Vorgeschichte der Weltliteratur

„Ich bin überzeugt," sagt Goethe, „es bilde sich eine Weltliteratur." Jetzt also sei sie im Anbrechen: 1827; mit Goethes Tod, würden wir sagen ... Goethe als der letzte große Vertreter der Nationalliteratur; in allen späteren schon die universale Literatur wirksam: in Victor Hugo und Carducci, in Hebbel und Ibsen, ja in Gottfried Keller, in Björnson, in Tolstoi und Dostojewski.

Gewiß, nicht einmal dem letzten wird man die europäische Grundlage abstreiten, obwohl ein Schriftsteller von so ausgeprägter nationaler Eigenart wie Dostojewski kaum zum zweitenmal zu finden ist. Aber gilt denn das nicht schon Jahrhunderte früher? Für Ariosto oder Rabelais, für Wolfram von Eschenbach, ja (wenn man „Europa" nur kleiner nimmt) für Vergil? Vor allem, gilt es nicht für Goethe selbst, für all seine Freunde und Genossen, Schiller, Herder, Wieland, für all seine Lehrer und Vorgänger, Voltaire und Rousseau, Shakespeare und Racine? Sind sie nicht alle national nur auf einer breiteren, universalen Grundlage? War je ein Dichter, der nicht einem „primitiven" Volk oder einer prähistorischen Zeit angehörte, rein national?

All das ist richtig; und all das liegt so auf der Hand, daß der Unterschied, den Goethe annimmt, doch wohl so einfach nicht wird wegzuerklären sein. Es ist deshalb noch einmal daran zu erinnern: die Wendung liegt — immer nach Goethes Meinung — darin, daß *der beherrschende Geist selbst* ein gemeinschaftlicher wird. Fremdes, aus historischer oder geographischer Entfernung Eingeführtes war immer aufgenommen worden, aber etwas eigenartig Nationales war da, was dann Antike, Christentum, französische

Digitized by Google

oder englische Mode umformte. Dieser umformende Geist selbst, der der neuen Weltliteratur, wird ein neuer. Dieser „übernationale“ Geist, wie Nietzsche sagen würde, ist selbst nichts anderes als das letzte Ergebnis der von allen Seiten her zusammenströmenden nationalen, historischen, individuellen Einflüsse; wie nach Newtons freilich von Goethe so heftig angefeindeter Lehre Weiß aus der Mischung aller Farben entsteht.

Betrachten wir denn nun diese „Farben“ etwas näher, die sich nach jahrtausendelanger Entwicklung zu der neuen blendenden Gesamtfarbe vereinigen sollen!

Schon aus dieser Fragestellung geht hervor, daß wir es nur mit solchen früheren Einwirkungen oder Vorbereitungen der deutschen Literatur zu tun haben, die eben an dem Gesamtbau der Gegenwart beteiligt sind. Was nur vorübergehend, was nur für vorübergehende Erscheinungen von Bedeutung war, das können wir außer acht lassen, wenn wir nach den Bausteinen einer vorhandenen oder sich vorbereitenden Weltliteratur fragen.

Natürlich liegt zu unterst eine tiefe und ewige Schicht primitiver Menschlichkeit; und des wollen wir froh sein. Man hat bei der Entwicklung der Mythologie beobachtet, daß die ältesten Schichten am längsten fortdauern, ja bis in die Gegenwart hinein; und das gilt für die Entwicklung der Poesie nicht minder. Man hat ja auch hier bestritten, daß die menschlichen Eigenschaften unveränderlich seien, und gewiß werden sie sich nicht nur im Ausdruck, sondern auch im Wesen gewandelt haben. Lessing ging gewiß in seinem Verdruß über Goethes „Werther“ zu weit, wenn er bestritt, „daß ein griechischer oder römischer Jüngling sich so und darum das Leben genommen haben würde“: der christlichen Erziehung sei es vorbehalten worden, „ein körperliches Bedürfnis so schön in eine geistige Vollkommenheit zu verwandeln“. Er ging zu weit; aber daß in der Auffassung der Liebe von Sappho und Euripides, von Catull und Ovid bis zu Goethe, Heine, Kleist sich eine Änderung vollzogen habe — wer wollte das leugnen? Doch aber — das Menschliche, das Allgemeinmenschliche, und auch das Menschlich-Allzumenschliche bleibt von Anbeginn der ersten poetischen Regungen bis hin zu den raffi-

Digitized by Google

nierteſten Künſteleien unſerer Tage. Und zwar handelt es ſich um zweierlei Gruppen von Erſcheinungen. Die eine bilden die inneren Erlebniſſe der Menſchenſeele ſelbſt, vorab die großen Leidenſchaften, Liebe und Haß, mögen ſie nun Einzelnen gelten (im Liebes- und Spottlied) oder ganzen Gemeinſchaften (im politiſchen, religiöſen, auch im philoſophiſchen Gemeinſchaftsbekenntnis), Ehrgeiz, Freude, Schmerz; daneben die leiſeren Stimmungen, die denn auch erſt nach und nach vernehmlich werden, deren Keime doch aber ſchon in die Anfänge der Mythologie hinabreichen: Verſenkung in die Natur, Gefühl der Einſamkeit, Abhängigkeitsgefühle von mancher Art. Und dieſe Leidenſchaften und Stimmungen werden nun erregt durch die zweite Gruppe von Erſcheinungen: die Beziehungen des einzelnen zu anderen, die ſozialen Erſcheinungen im weiteſten Sinne. Verhältniſſe wie die zwiſchen Herr und Diener, Feldherr und Krieger, zwiſchen Freunden, Liebenden, Nebenbuhlern, Feinden ſind von allem Anfang da und ſtören den Menſchen aus ſeiner Gleichgültigkeit bis zur heftigſten Erregung auf. Lange, ehe es etwas gab, das irgend Nation oder Nationalität heißen konnte, war irgend etwas da, was die Menſchen verband — und entzweite, irgendeine Gemeinſchaft, Horde, Familie, primitiver Staat oder wie immer. Und das alles geht dann in die nationaliſierte Dichtung über; aber es bleibt gemeinverſtändlich — es iſt die ſelbſtverſtändliche und unentbehrliche Vorausſetzung für die ungeheure Tatſache, daß überhaupt ein Volk die Dichtung des anderen verſtehen, würdigen, ſich aneignen kann — ſoweit eben all dieſe drei Operationen nicht durch die nationale Sonderentwicklung allzuſehr erſchwert ſind.

Deshalb mußte dieſe Tatſachengruppe erwähnt werden, ſo ſelbſtverſtändlich ſie auch ſcheinen mag. Es gibt „vornationale“ Elemente der Weltliteratur, wie die Sprachwiſſenſchaft von „proethniſchen“ Erſcheinungen im ſprachlichen Leben der Indogermanen ſpricht, d. h. von ſolchen, die der Trennung der großen Dialekte Indiſch, Helleniſch, Germaniſch uſw. vorausliegen; und wie jene ſind ſie von fortdauernder Wichtigkeit.

Als ein zweites aufbauendes Grundelement folgt dann das Nationale ſelbſt. Von irgendeiner Epoche aus, unter der

Digitized by Google

Nachwirkung irgendwelcher historischen Vorgänge, unter der Mitwirkung irgendwelcher hervorragenden Persönlichkeit geht den Angehörigen einer größeren Gemeinschaft das Bewußtsein auf, daß sie eben eine Einheit seien, von allen anderen unterschieden — „wir die Edlen", „wir die wahrhaften Menschen", „wir die Söhne des großen Helden", „wir die Diener des großen Gottes". Sie empfinden sich als von allen anderen unterschieden — und sie sind eine Nation. Denn dies Bewußtsein, dieser Wille zur Absonderung und Selbstbehauptung ist das eigentlich Entscheidende — nicht Rasseneinheit, die bei kaum einer großen Nation besteht; nicht politische Einheit, die überall ohne nationales Gemeingefühl vorkommt.

Dies Nationalgefühl wird natürlich noch nicht die moderne Form haben, die durch Schule, Kriegsdienst, tausendfältige Überlieferung uns fast selbstverständlich geworden ist. Aber es bildet sich allmählich überall aus, und zwar, wie das in der menschlichen Natur liegt, stärker in seinen negativen Momenten betont als den positiven. Der Inder ist vor allem kein Verwandter jener verachteten „Dunklen", die Urbewohner seiner eroberten Heimat sind; der Hellene ist vor allem kein „Barbar". Erst der Römer hat aus dem Hochgefühl seiner staatlichen und rechtlichen Stellung dies Bewußtsein positiv gestaltet: „Ich bin ein römischer Bürger", d. h. ich bin ein vollberechtigtes Glied der Nation, die die Welt beherrscht. — Auch in literarischer Hinsicht ist diese neue Empfindung zunächst vor allem abwehrend: gegen fremde Götter und Kulte, fremde Trachten und Sitten, fremde Sprache und Dichtung hat sie sich immer wieder gerichtet, auch bei uns, dem hierin doch nachgiebigsten und lernbereitesten aller Völker. Diese Abwehr ist auch nötig, sobald die neu entstehende oder neu bedrohte nationale Eigenheit sich auf sich selbst besinnt; und überhaupt kommt sie als unentbehrliches Gegengewicht gegen die von überall her andringenden fremden Strömungen zu ihrem Recht beim Aufbau des nationalen Gesamtwerks. Denn von dem Bewußtsein der Zusammengehörigkeit wird jede nationale Literatur getragen, trotz aller individuellen Zersplitterung, trotz aller Gegensätze politischer, religiöser, wirtschaftlicher Parteien. Die Gemein-

Digitized by Google

samkeit, die aus gleichen Lebensbedingungen hervorgeht, wird verstärkt und überboten durch die neue Gemeinsamkeit des geistigen Besitzes. Die Anteil haben an der deutschen Sprache, an der deutschen Kulturtradition, an der Erinnerung, die große deutsche Männer hochhält — die bilden den Kern der deutschen Nation; aus denen gehen die deutschen Dichter hervor wie die deutschen Staatsmänner oder Reformatoren.

Allgemein-Menschliches — Allgemein-Nationales, das ist der Grundstock. Und wo er angefochten wird, steht es schlimm: wo Konvention und tote Formel die lebendige Grundlage aller Dichtung ertötet, wo übermächtiger fremder Einfluß die starke Tradition nationalen Lebens erschüttert. Zufluß aber von außen her ist dem einzelnen unentbehrlich wie der Gemeinschaft, nur auf sich gestellt, würde alle Entwicklung absterben. Der Baum braucht Luft und Licht, die er sich nicht selbst erzeugen kann; der Mensch braucht Belehrung, Anregung, Förderung; die Nation bedarf geistigen Verkehrs so gut wie wirtschaftlichen.

Es mag sein, daß früh schon den ältesten Germanen allerlei Kultureinflüsse zugetragen wurden. Von den Babyloniern sollen astronomische Beobachtungen als ein erster Versuch, Himmel und Erde zu verbinden, sollen Zahlensysteme über die ganze Welt verbreitet worden sein; ja, was für unsere Frage noch wichtiger wäre: ihr Epos, das mythisch-heroische Gedicht von Gilgamesch, soll das Vorbild und Muster aller Epik geworden sein. Diese Meinung vermögen wir freilich uns nicht anzueignen. Haben die Babylonier in der Epoche ihrer Weltstellung den Ariern, oder haben die Phönizier, als ihr Welthandel sie auch an die deutschen Bernsteinküsten führte, den wilden „Pelzjägern" Urgermaniens wirklich Kulturelemente vermittelt, so sind diese unerkennbar in das Wesen jener primitiven Völker übergegangen. Ein Zauberspruch etwa, der eine heilende Operation symbolisch nachbildet — „Bein zu Beine, Glied zu Gliede, als ob sie aneinandergeleimt wären" —, mag von den Assyriern der ganzen Welt geschenkt sein, falls es nicht einfacher ist, überall selbständige Entstehung anzunehmen; deshalb ist die uralte Literatur der Zaubersprüche und Wundsegen doch in einer bestimmten Epoche von den

Digitized by Google

Germanen neu erzeugt worden, um bis in die Gegenwart, mannigfach umgewandelt, als Gebet, Kirchenlied, Kriegspoesie fortzuwirken.

Alle solche prähistorischen Einflüsse dürfen wir also beiseite lassen. Der Aufbau einer Weltliteratur auf nationaler Grundlage beginnt für Deutschland wie für alle europäischen Kulturnationen mit der Antike. Und hier allerdings setzt er gleich so mächtig und gewaltig ein, daß wir sagen müssen: Es gibt in unserer Poesie keinen Vers, in unserer Prosa keinen Satz, der ohne die Einwirkung von Hellas und Rom ganz so, wie er aussieht, aussehen würde. Ein berühmter englischer Jurist und Historiker hat den Ausspruch gewagt: „Außer den ewigen Naturgesetzen wirkt in unserem geistigen Leben nichts, das nicht griechischen Ursprungs ist." Und allzuviel ist es nicht übertrieben.

Wir müssen ja daran erinnern, daß gleich unsere Vorstellungen von Literatur, von Dichtung selbst nach denen der Griechen geformt sind. Als eine bewußte Unterscheidung von Poesie und Prosa, von kunstmäßiger Rede und Alltagsrede begann, hatte längst das Vorbild und die Lehre der Hellenen auf unzähligen Wegen das Urteil aller Späteren mitbestimmt. Was uns Schönheit heißt, ist noch heute das, was gerade die Hellenen als Schönheit empfanden; kein fremder Schönheitsbegriff der Japaner oder Inder hat sich durchgesetzt — und noch weniger dauernd ein spezifisch germanischer. Das gilt, mag man es beklagen oder loben, wie für die bildende Kunst so für die Dichtung. Erst die neueste Zeit hat es unserem Verständnis näher gebracht, wie vieles von den Hellenen übernommen ist, was uns selbstverständlich scheint; und nicht etwa übernommen, weil es selbstverständlich wäre. Das japanische und chinesische Drama läßt uns erst empfinden, wie vieles auch in unserem Drama ganz anders sein könnte, wenn z. B. das Bühnenstück mehr auf eine gleichsam musikalische Entfaltung eines Akkords ausginge, oder auf eine nach den Gesetzen der bildenden Kunst geordnete Folge szenischer Bilder, während es nun unweigerlich die Entwicklung eines seelischen Konflikts oder mindestens einer seelischen Forderung geworden ist. Erst in den neuesten Theaterbestrebungen vor allem Max Reinhardts in Berlin,

Digitized by Google

oder auch in den Vorschlägen des Engländers Gordon Craig macht sich unbewußt der Versuch einer Befreiung von dem unumschränkten Vorbild des „antikischen" Dramas geltend, dem ich deshalb noch nicht unbedingt das Wort reden will. — Oder in unserer Erzählungskunst haben die Griechen das Gesetz der ästhetischen Ökonomie durchgesetzt: nichts soll erzählt werden, was nicht irgendwie nötig scheint. Davon haben aber die Inder keinen Begriff, die fünf- und sechsmal dasselbe wörtlich wiederholen, statt die Wiederholung durch eine ökonomische Formel zu sparen, wie sie schon unser Volksmärchen kennt: „und ebenso ging es ihm beim anderen Male." — Daß die Lyrik sich vom Gesang loslöst, ist vielleicht eine innere Notwendigkeit; tatsächlich aber hat sie es zuerst bei den Hellenen getan, und ihnen haben die Römer sofort eine reich entwickelte Buchlyrik abgelernt; die urwüchsige Lyrik hat den musikalisch bewegten lauten Vortrag nie und niemals entbehren können.

Es würde zu weit führen, die hellenische, ja attische Begründung unserer gesamten Kunstanschauungen weiter im einzelnen nachzuweisen; sie ist natürlich nirgends unangefochten geblieben, hat sich aber gegen das Durchbrechen anderer nationaler Tendenzen oder individueller Widersprüche im wesentlichen überall behauptet. Es mag sein, daß aus dem mittelalterlichen Mysteriendrama sich ein anderes Drama hätte entwickeln können, mit einer rein epischen Führung der Handlung; das heißt so, daß die Entwicklung nicht in die Seele der handelnden Personen, sondern in den Willen eines leitenden höheren Willens gelegt worden wäre; und tatsächlich ist (wie z. B. Nietzsche lebhaft betont hat) das Drama der Germanen und vor allem Shakespeares durch seine mehr epische Haltung von dem mehr lyrischen der Alten verschieden. Aber das neue große Drama nicht nur der antikisierenden Franzosen, sondern auch der „naturalistischen" Germanen ist nicht aus dem Passionsspiel entwachsen, sondern aus der von der Renaissance ausgegrabenen und vor allem durch den römischen Tragiker Seneca vertretenen antiken Tragödie. Unser Lustspiel hat sich nicht aus der lokalen Verspottung komischer Figuren entwickelt, die kaum irgendwo gefehlt haben wird, die aber nur bis zu dem Lokalstück

Digitized by Google

des Darmstädters Niebergall oder des Frankfurters Malß gedieh; sondern es geht weiter auf der großen Straße, die von Menander zu Terenz, von Terenz zu Molière, von Molière zu Augier und Sardou und von diesem zu Ibsen führt. Der Dichter kann die Komödie kaum noch anders aufbauen, als es die alten Meister getan haben.

Freilich, unbesehen hat man auch die antike Kunst nicht übernommen. Die jüngere attische Komödie wurde maßgebend; Aristophanes blieb bewundert, aber nur von gelehrten Dichtern ward er nachgeahmt, wie Pindar auch oder wie späterhin die Satire des Horaz — mag sie nun römische Originalschöpfung sein oder selbst auf griechischen Anfängen stehen. Man kann aber sagen: nur das blieb von der großen Erbschaft ausgeschlossen, was selbst schon durch stark persönlichen Charakter an den Grenzen antiker Eigenart stand. Sonst ist die antike Kunstanschauung die Grundlage aller höheren Kunst und Kunstlehre geworden und geblieben. Beobachtung der Wirklichkeit — Stilisierung der charakteristischen Typen — psychologische Verknüpfung ihrer Seelenzustände — künstlerischer Ausdruck — feste Regelung von Anfang und Abschluß werden gefordert und erlangt. Und dazu gehörte denn auch weiter, was wir schon erwähnt haben, die Einteilung und Durcharbeitung der Gattungen. Was verlangt ein Drama von dem Zuschauer? ein Epos von dem Zuhörer? ein Lied von dem Sänger? Keine Vermischung der Gattungen wird das endgültig beseitigen können — selbst wenn Zuschauer, Zuhörer, Sänger leider in dem einen Leser zusammengefallen sind.

Alle Versuche, nationale Kunst zu errreichen, scheitern, sobald sie an diesen durch die Schicksale von siebzig Generationen unerschütterlich fest gewordenen Fundamenten rütteln. Und wie kleinlich ist andererseits der Versuch, bei ihrer Beibehaltung rein deutsch sein zu wollen, indem man den Dichter einen Barden nennt und sein Lied ein Bardiet! Nationaler Geist weht viel stärker in der antikisch-französierenden „Iphigenie" als in allem „Bardengeheul" der Klopstockianer; mehr in Wolfram von Eschenbach, der französische Dichtungen erneut, als in den einheimischen Novellen kleiner Erzähler. Die große Kunst ist immer mit der

Digitized by Google

großen Entwicklung gegangen. Wir wiederholen: was nutzt das Klagen und Schelten? Man mag allenfalls noch fordern, daß wir in der Wahl unserer Eltern vorsichtig sein wollen, aber für ferne Vorfahren kann wirklich niemand mehr verantwortlich gemacht werden. Und — wer hätte sich dieser geistigen Ahnen zu schämen?

In der Literatur der Gegenwart also sind sie alle als Gesamtheit noch mächtig, alle, die Auswahl oder Zufall uns wirklich vererbte: Homer, die Tragiker, die Komödie, die Staatsrede, Platons Dialoge, die Kunstlehre und Weltweisheit der alten Meister. Aber betrachten wir sie einzeln, so ist ihr Anteil an der Weltliteratur überhaupt und an der unserer Gegenwart insbesondere sehr ungleich.

Der eigentliche und beherrschende Vertreter hellenischer Dichtung ist für die Deutschen (und fast nur für sie!), seit sie wieder in ein eigenes lebendiges Verhältnis zur Antike traten, unbestritten Homeros gewesen. Was in uns von Vorstellungen epischer Größe, einfacher Würde, sicherer Form lebt, das ist von dem Eindruck mitbestimmt, den vor allem die Ilias (und zwar in J. H. Voß' Übersetzung) auf die Generationen humanistischer Jugenderzieher gemacht hat; das geht von der Begeisterung Lessings, Goethes, Winckelmanns, Herders, Humboldts über das Original aus. — Schwer aber ist es zu entscheiden, ob Homer unmittelbar in der lebendigen Weltliteratur unserer Tage Raum findet. Die Erzählungskunst ist seit Rousseau und Goethe so ganz andere Wege gewandelt, das Epos hat mit den modernen Versuchen eines Carl Spitteler und einer Ricarda Huch, mit dem großen Gelingen von Nietzsches „Zarathustra" so ganz andere Wege eingeschlagen! Unsere Nachbarn jenseits des Rheins spielen halb parodistisch noch mit der Form der homerischen Erzählung, die Anatole France und Jules Lemaître mit anachronistischer Feinheit der Psychologie für kleine Charakterbilder insbesondere des göttlichen Sängers selbst benutzen; homerische Gleichnisse fügt noch der und jener pedantisch in seinen Vortrag ein. Im ganzen wird man urteilen müssen, daß für die moderne Weltliteratur Homer, so stark sein mittelbarer Einfluß auch noch sein mag, unmittelbar als lebendige

Digitized by Google

Macht nicht in Betracht kommt. Wiederum und ein für allemal: wir urteilen nicht, wir suchen nur festzustellen.

Völlig anders steht es mit der zweiten Hauptmacht der antiken Dichtung. Die großen attischen Tragiker sind immer bewundert worden — freilich mit Abstufungen; für Euripides ist die Bewunderung von den Romantikern bis hin zu Theodor Mommsen recht lau gewesen, bis in unseren Tagen vor allem Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff gerade ihn hervorgerückt und den Liebling der klassizistischen Epigonen, Sophokles, zurückgeschoben hat, während Äschylos in alten Ehren blieb, ja auch noch stieg. Aber zu der neueren Dichtung hat Äschylos die loseste Beziehung; vielleicht weil er aktueller, d. h. stärker für Tagesfragen (Tagesfragen freilich von welthistorischer Bedeutung, weil es die Athens waren!) interessiert war als Sophokles, ohne doch wegen seiner Aktualität so modern zu wirken wie Euripides. — Das antikisierende Drama Goethes, soweit es eben überhaupt nicht mehr deutsch-kosmopolitisch und französisch-human ist, steht im Ton der milden Weisheit des Sophokles am nächsten; gerade wo Goethe an Euripides herantritt, in der „Iphigenie", zeigt sich, wie weit sie auseinandergehen — vielleicht weil der Grieche moderner ist, realistischer, stärker auf psychologische Einzelzüge gerichtet, auch rhetorischer, der Deutsche (wie er später mit ironischem Verdruß meinte) „verteufelt human", auf typische Charakteristik zielend, in der Einheitlichkeit einer hochstilisierten Sprache zuweilen an die Grenze der Manier streifend: „Du sprichst ein großes Wort gelassen aus." — Grillparzers antikisierende Dramen stehen denen des Euripides schon näher, aber aus der inneren Verwandtschaft zweier großer Menschenkenner ohne Menschenliebe, zweier großer Erben und Epigonen, zweier gelehrter und grüblerischer Talente heraus; nicht aber, weil Grillparzer so bei Euripides in die Schule gegangen wäre wie etwa Lessing bei Sophokles, als er den an Leib und Seele verwundeten Helden Philoktet in seinen Major Tellheim umschuf. — Das vielberufene „Oberlehrerdrama" aber der Zeit nach unseren Klassikern hat mit dem antiken Drama innerlich sowenig Verwandtschaft wie dasjenige Schillers — auch wenn es in die „Braut von Messina" den Chor und die Schicksalsidee einführte.

Digitized by Google

Das hat sich nun aber seit einer Reihe von Jahren geändert. Unser Verhältnis zur Antike ist ohne Frage wieder lebendiger geworden. Gerade auch der lebhafte Kampf um die Antike beweist das: die ultramodernistische Abwehr etwa in Jugendmanifesten junger Schriftsteller oder die heftige Betonung einer naturalistischen Erziehung. Und im Mittelpunkte dieser neuen Kämpfe der „Alten" und „Neuen" stehen gerade die Tragiker. Die Frage, wie sie den Modernen nahezubringen sei, ist eine brennende geworden. Übersetzungen und Aufführungen von einer ganz neuen Art bilden die Überleitung zu Modernisierungen. Wie Lessing die Fabel des Philoktet, Goethe die des Artemisbildes in Tauris, so dichtet Hofmannsthal die „Elektra" um und den „Ödipus" — und schafft Werke, die lediglich als „Versündigungen an der Antike" anzusehen mir völlig verfehlt erscheint. Denn es ist gerade die Sehnsucht, die diese alten, dem modernen Dichter entschwebenden Gestalten erfassen will; es ist gerade die Liebe zu den Kindern des Sophokles, die diese Experimente — denn das sind sie freilich — hervorgebracht hat. Mag man es beklagen, daß dem Sohne einer verfeinerten und überfeinerten Seelenanalyse dieser Haß gegen die Mutter, diese Selbstverblendung gegen das Schicksal ebenso merkwürdig wie rätselhaft ward; aber nachdem ihm nun einmal die Gestalten der Sophokleischen Tragödie Schatten geworden waren, mit welchem Blut sollte er sie, damit sie zu ihm reden könnten, tränken, als mit dem eigenen?

Die großen Künstler des Altertums sind auf der literarischen Weltbühne nur durch ihre Nachkommen vertreten, die allerdings — besonders gerade in dem sogenannten „Salonlustspiel" — nach soviel Jahrhunderten noch immer eine erstaunliche Familienähnlichkeit aufweisen. Der Sklave und die Kupplerin spielen freilich bei Sardou, bei Bauernfeld, bei Oskar Wilde und Bernard Shaw selten mit; aber die sozialen Typen und mehr noch die Charakterfiguren der Altersstufen — der stürmische Jüngling, der erfahrene Greis und wiederum der unbelehrbar jugendliche — blieben; es blieb die frivole Auffassung von Ehe und Liebe; es blieb die Neigung, durch Intrigen und unwahrscheinliche Einfälle die Gestalten in Bewegung zu setzen oder zu hetzen. Daneben freilich hat sich ein

Digitized by Google

neues großes Luſtſpiel ganz anderen Stils entwickelt, aus der gegenſeitigen Befruchtung von Tragödie und Komödie entſtanden, über das noch zu reden ſein wird.

Ebenſo haben wir noch auseinanderzuſetzen, wie eine von der antiken grundverſchiedene neue Lyrik aufgeblüht iſt, durch die dieſe Provinz der alten Dichtung für uns tatſächlich zu einer bloßen geſchichtlichen Tatſache geworden iſt. Das gleiche gilt von der antiken Beredſamkeit, wenigſtens in Deutſchland, während ſie bei den romaniſchen Rednern noch immer als Muſter gilt — freilich mehr die des Cicero als die des Demoſthenes. Es gilt auch für die wiſſenſchaftliche Proſa; doch hier mit Einſchränkungen. Hängt es mit dem neuen Anteil zuſammen, den die Philologie an ihr nimmt oder damit, daß wir in neue Epochen der Wiſſenſchaft treten, die neue — oder auch alte Formen ſuchen? Aber es iſt eine neue Tendenz auf den philoſophiſchen Dialog zu beobachten, der ſowohl von Schriftſtellern aufgegriffen wird, die ihre Freude am dramatiſchen Dialog treibt, als auch von Forſchern, deren Streben nach Objektivität hier einen beſonderen Ausdruck findet. Hermann Bahr etwa reizt es, die gelegentlichen Meinungskämpfe ſeiner dramatiſchen Geſtalten einmal ſelbſtändig vorzuführen, oder Jakob Waſſermann, das romantiſche Kunſtgeſpräch aus der Novelle in ein eigenes Büchlein zu verwandeln; es freut Raoul Richter oder Karl Joel, verſchiedenen Anſchauungen über Religion oder Willensfreiheit fair play zu geben. Überall iſt hier Platons Dialog das Vorbild, den dann auch neuere Überſetzer mehrfach weiteren Kreiſen nahezubringen bemüht waren. Unbewußt aber lenkt der moderne hiſtoriſche Roman auf die Pfade des großen Thukydides zurück, wenn er überlieferte Geſchichtstatſachen durch erfundene Reden und ähnliche Einſchaltungen pſychologiſcher Art zu ergänzen und zu deuten ſucht.

So gut wie ganz aber ſcheint eine andere Form des Weiterlebens der Antike, ich will nicht ſagen tot, aber zeitweilig aufgehoben zu ſein: die dichteriſche Wiederbelebung ihrer großen Geſtalten, die Antike als Stoff. Das Epigonendrama hat kühne einzelne, wie Wildenbruch, J. V. Widmann und ihrer Altersgenoſſen mehrere, nicht von einer dramatiſchen Darſtellung alt-

Digitized by Google

helleniſchen Lebens abhalten können; aber die Jüngeren bleiben davon fern. Auch wenn Carl Spitteler den alten Olymp in ſeinem „kosmiſchen Epos“ neu aufbauen will, nimmt er doch ſelten mehr als einen mythologiſchen Grundbegriff herüber und bildet ſtatt der homeriſchen Aphrodite oder des euripideiſchen Herakles eine Göttin der modernen Liebe, einen Heros unſerer Kraftanſchauungen. Die Malerei wagt ja auch nicht mehr, Anſelm Feuerbachs glorreichem oder Alma Tademas virtuoſenhaftem Vorbild zu folgen; und ſelbſt Friedrich Nietzſches leidenſchaftliches Ringen mit Geſtalten wie Herakleitos, Empedokles und vor allem Sokrates hat zu einer neuen dichteriſchen Syntheſe nicht geführt.

Dies gilt auch für die römiſche Literatur. Ihre große Aufgabe war es, die Antike den Barbaren zugänglich zu machen; und etwas von dieſer Miſchung von Kultur und Barbarentum iſt denn freilich auch bei ihr ſelbſt zuweilen ſichtbar: bei dem kräftigen Catull oder gar dem (wie ſeine Verehrer im ſiebzehnten Jahrhundert, die Lohenſtein und Genoſſen!) raffiniert brutalen Tragiker Seneca. Aber im ganzen liegt doch über der Dichtung der auguſteiſchen Zeit der goldene Glanz einer frohen und belohnten Jüngerſchaft bei den edelſten Lehrern. Die größte aller poetiſchen Epochen war es gewiß nicht — wer möchte ſie auch nur gerade unſerem Weimar gleichſetzen? —, aber vielleicht die glücklichſte. Der ſtolze Ehrgeiz, daß das neue Weltreich auch ſeine eigene Weltliteratur haben ſolle — ſo weit wir eben dieſen modernen Begriff auf jene Epoche ſchon anwenden dürfen —, belohnte ſich, wie er unter Ludwig XIV. ſich belohnt hat. Napoleon iſt dies Eine nicht geglückt: nicht einmal Madame de Staël konnte er für ſich erobern; aber wie glückte es dem auguſteiſchen Alter! Von überall her kamen ſie, Römer, Provinzialen, Zugewanderte; und ſie fanden ſich in einer gemeinſamen „äſthetiſch-literariſchen“ Weltanſchauung zuſammen. So bildeten ſie einen Kreis mit glücklichſter Arbeitsteilung, und aus ihrem inneren Naturell entſtand die Gleichſetzung mit antiken Dichtern, die ſpäter von außen her Karl der Große den Vergil und Naſo ſeiner Akademie verlieh, und die im achtzehnten Jahrhundert vollends verbraucht ward, als nicht bloß Hagedorn, ſondern ſogar der Paſtor Samuel

Digitized by Google

Lange von Laublingen in den literarischen Ranglisten als deutscher Horaz geführt wurde — recht sehr „à la suite seines Regiments“! Aber Vergil konnte wirklich der römische Homer und Theokrit werden, Horaz und Ovid mochten die griechische Lyrik unter sich teilen — doch so, daß auch anderen Talenten noch Anteil an der Erbschaft blieb. Diese anderen Klassiker Roms hatten aber für die Folgezeit der literarischen Weltgeschichte weniger zu bedeuten (für die Schule zum Teil allerdings soviel, ja mehr als jene); Vergil, Horaz, Ovid aber sind in der neueren Literatur mächtiger geworden als ihre Meister. Vergil war für Friedrich den Großen Homers schönstes Werk; der große Zauberer Virgilius, um einer Dichtung willen, die gar nicht so geheimnisvoll ist, wie sie klingt, mit der Aureole des Christen vor Christus geziert, ward der Führer Dantes und leider auch aller Dichter heroischer Epen. Die Lusiaden des Portugiesen Camões gehören ihm wie Voltaires Henriade, und hätte Schiller seine Fridericias geschrieben, so wäre sie so sehr ein vergilianisches Heldengedicht geworden wie das früheste „regelmäßige Epos“ der Germanen, der „Waltharius“ des Ekkehard von St. Gallen, eins geworden ist. Vergils Geist schwebt über der Erneuerung des Heldengedichtes im Mittelalter, über des Heinrich v. Veldeke Buch von Äneas wie über dessen französischen Vorbildern; und noch als die Aufklärung sich des „mythologischen Spuks“ endgültig zu entäußern gedachte, parodierte der Exjesuit Blumauer gerade die Äneis des Vergil. Bei den Franzosen gilt noch heute dies Gedicht und nicht die Ilias oder Odyssee als das unerreichte Vorbild aller epischen Größe, und Verse Vergils werden Kritiker wie Jules Lemaître nicht müde zu zitieren, solche besonders, in denen der sonst auf das Heroische gerichtete Poet eine seltsame Sentimentalität und Naturversenkung fühlen läßt: sunt lacrimae rerum, „auch die Dinge können weinen“; longioresque cadunt altis de montibus umbrae, „länger schon werden die Schatten der hohen Berge“. — In Deutschland ist das ästhetische Ansehen Vergils in den Kreisen der Philologen neuerdings hoch gestiegen, insbesondere durch die berühmten Arbeiten von Heinze und Norden. Aber man wahrt überall fast zu ängstlich den Abstand zwischen ihm und Homer (etwa wie man erst

Digitized by Google

ganz neuerdings römische Skulptur neben die griechische zu stellen wagt); und die übrigen Dichtungen Vergils hat das große Epos völlig verdeckt.

Vergil ist der offizielle Vertreter der Augusteischen Dichtung. Die Ansprüche des neuen Weltreiches hat er dichterisch zum Ausdruck gebracht, wie es ihm auch vergönnt war, die politische Weltaufgabe Roms herrlicher zu formulieren, als je die sittliche Pflicht eines großen Staates ausgedrückt wurde — es sei denn, daß man die großen Worte des englischen „Herrsche, Britannia!" vergleicht, desjenigen Reiches, das allein von allen jene Weisheit Roms gelernt hat, „milde Beherrschten zu sein und niederzuwerfen die Trotzigen". Wie denn überhaupt dies ein Punkt ist, der unwichtig scheint, es aber für das Fortleben in der Weltliteratur keineswegs ist: die Kunst, unvergeßbare Worte zu prägen. In ihr sind die Römer, die Klassiker der Inschrift und Meister der Sentenz, nur einmal erreicht oder übertroffen worden: von Friedrich Schiller; denn die Häufigkeit der Bibelzitate hat vor allem inhaltliche und traditionelle Ursachen und kann deshalb nicht ohne weiteres verglichen werden. Aber mit ein paar Zitaten aus Horaz („Dichtung ist auch Malerei"; „Auch der gute Homer muß hin und wieder mal schlummern" usw.) hat sich die ganze Ästhetik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts fortgeholfen, und die weltliche Lebensweisheit unserer Vorklassiker und der französischen, Wielands und Hagedorns lief auf ein paar anderen Horazversen über Lebensgenuß, Unerschrockenheit und Gefährlichkeit des Ehrgeizes. Sein begeistertes Lob des Landlebens mit dem ironischen Schluß — ein Wucherer trägt es vor und geht zu seinen Geschäften über — ist das Motto für beinahe die gesamte idyllische Poesie unserer Stadtpoeten (die nun freilich Geldmänner nicht gewesen sind!) geworden; und selbst als „das Säkulum der Gleime" (wie Platen spöttisch ausrief) sich Anakreon als klassisch auserkor, hat es eigentlich nur die längstgewohnte Trinkerweisheit des Horaz in gräzisierende Versmaße gebracht. — Horaz ist der große Erzieher aller neueren weltmännischen Dichtung geworden und seine Oden mit ihrer Lehre vom Weltgenuß wurden zeitweilig fast eine Art von Gegenbibel. Horaz ward für Boileau,

Digitized by Google

was Vergil für Dante — und so viel kleiner Boileau, so viel größer war sein europäischer Einfluß. Horaz ist in unseren Schulen in einer unvergleichlich günstigen Stellung: seine Gedichte eröffnen dem Gymnasiasten zuerst und allein den Blick in die Welt, nach der er insgeheim lechzt (denn Ovid ist zu reif und schreckt die zurück, die bei ihm mehr als die platteste Fabulier- und Verskunst des Altertums suchen). Dazu die Mischung von Eleganz und Würde, wie sie eben nur der in der Großstadt eingebürgerte Provinziale zuwege bringt, denn die Provinzialen haben zu viel Würde und die Großstädter zu wenig. So wird er immer wieder „Mode", wenn die Zeit nach Heiterkeit begehrt, der Possen müde wie des Schwermuts. Er ist ein Liebling J. V. Scheffels; er ist der Liebling Nietzsches, der nur bei ihm die berufene „griechische" oder doch „antike Heiterkeit" fand; seine große Ode auf sich selbst („Fester, als wär' es von Erz, steht das Denkmal, das selbst ich errichtet"), den unendlich oft zitierten Trost so vieler verkannter Poeten, hatte Hermann Lingg auf den Lippen, wenn in seinen Dämmerzustand sich hohe Erinnerungen drängten. — Heut hört man weniger von ihm — er ist unserem Stilfanatismus zu sehr „Eklektiker". Aber nach wie vor hat er die Jugend für sich; und kaum gilt da, was man von Terenz sagt: daß die Knaben ihn anders lesen als der reife Gelehrte. Horaz ist vielleicht der gemeinverständlichste Poet der Welt, immer gerade einen Schritt über dem gesunden Menschenverstand und wenig mehr neben der landläufigen Moral; wer die Anfängerlyrik unserer Jugend kennt, wird Verse aus Horaz selten gänzlich vermissen.

Ovid dagegen hat unserer Zeit wenig zu sagen, für die sogar Wieland schon prähistorisch ist. Unter den Klassikern des Altertums der erste große Virtuose; ein Genie der Stoffwahl; interessant auch durch seine Schicksale — die rechten Schicksale des Virtuosen: Glück, rätselhafte Ungunst, Verbannung — das Schicksal eines Casanova. Dem Mittelalter ist Ovid auch durch den Lernstoff wert, der in seinen „Metamorphosen" aufgespeichert ist; der Epoche, die aus der patriarchalischen Enge in die verbotene Welt der freien Moral zu schielen begann, wird er der Horaz einer höheren Schule, einer der vielen Lehrmeister

Digitized by Google

Wielands und der Franzoſen. Jetzt iſt er wieder — Schullektüre.

Andere große Namen, die früheren Epochen viel bedeuteten, ſind aus dem allgemeinen Geſichtsfeld verſchwunden: der ſtrenge und doch begeiſterte Lehrdichter Lucrez, der echteſte Altrömer unter den Poeten, der ſich in die Wirbel des Kosmos ſtürzte wie Curtius der Ritter in den Abgrund; Lucanus und Statius, dem frühen Mittelalter und noch Dante ſehr wichtig; die Luſtſpieldichter und Fabeldichter, gelehrige Schüler der Griechen Menander und Äſop, und andere. Spurlos verſchwand keiner; durch tauſend Kanäle wirken ſie noch auf die Gegenwart fort — wen einmal die Schule übernommen hat, von dem wird ein Spürchen Erziehung bis an das Ende der Tage mitwirken. Aber ſie zählen eben, für heute wenigſtens, nur mit in der großen Geſamterbſchaft der antiken Literatur und Kultur.

Nur ein Schriftſtellername erweckt noch heute lebendige Teilnahme, freundliche oder feindliche, und Meinungsaustauſch. Vergeblich haben ſich in Frankreich der altmodiſche Niſard und ſpäter der damals hypermoderne Huysmans für die lateiniſchen Schriftſteller der Verfallzeit intereſſiert; vergeblich hat ein Jahrhundert ernſter Studien auf die literariſche Bedeutung der Kirchenväter hingewieſen; nicht einmal der große Auguſtinus, der Vorläufer doch auch von Rouſſeaus „Confessions“ und Goethes „Dichtung und Wahrheit“, iſt eine lebendige Macht in der heutigen Weltliteratur. Sie haben literariſch einen ungeheuren Einfluß gehabt und haben ihn mittelbar noch — von der gewaltigen Kraft ihrer religiöſen und kulturellen Nachwirkungen gar nicht erſt zu reden. Aber niemand lieſt ſie aus literariſchem Intereſſe. Cäſar, der große Staatsmann; der geiſtreiche, moderne Geſchichtſchreiber Salluſt; der vielgerühmte Livius, ja ſelbſt jener Tacitus, der für Johannes Müller das Vorbild des Stils und für Chriſtoph Schloſſer das Ideal hiſtoriſcher Moral war — ſie ſind Namen. Aber um Cicero wird noch gekämpft, wie immer wieder um ihn gekämpft worden iſt: kurz vor Leſſing in der Zeit des Satirikers Liscow, und in der erſten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts für und wider den Königsberger Profeſſor Drumann, in der zweiten mit

Digitized by Google

und gegen Theodor Mommsen. Jetzt hat Zielinski wohl für lange in seinem Namen gesiegt, nachdem schon vorher Nietzsche seine ungeheure kulturelle Bedeutung festgestellt oder Herman Grimm ihn als den Schöpfer eines unvergänglichen Stils sogar mit Homer verglichen hatte. Mit der neuen Freude an der Kunstform der Prosa als solcher, mit der fast mythologischen Gewalt, die der Rhythmus an sich wiedergewonnen hat, muß der Kunstgenuß an diesen groß gebauten Perioden wiederkehren, die nur in Bossuets Französisch ein gleichwertiges Gegenstück gefunden haben; und schon merkt man hier und da — nur natürlich nicht bei den Rednern! — ein wenig von dem Ehrgeiz ciceronianischer Satzabschlüsse.

Neue Gattungen hat die römische Literatur nicht geschaffen, außer einer: der Satire; denn mindestens für die Nachwelt ist deren griechische Vorgeschichte gleichgültig. Doch muß außerdem an die neue Ausbildung der monumentalen Inschrift und an die schärfere Zuspitzung des Epigramms erinnert werden: die „Devise" wie das „Sinngedicht", die wirkliche und die fingierte Aufschrift, haben den Weg nicht wieder verlassen, den Rom ihnen vorzeichnete und den mit Triumphgefühl die karolingische Renaissance schritt und der Humanismus und das „grand siècle", bescheidener in England oder Deutschland der Schulmeister Ovenus oder der Gelehrte Lessing. — Die Satire ist auf denselben Pfaden und mit denselben Etappen fortgeschritten; freilich ist hier nicht an die große strafende Satire zu denken, die an ganz andere Entwicklungen und Namen geknüpft ist — Cervantes, Swift, Voltaire, Byron, Heine —, sondern eben an die lateinische satura, das Feuilleton in eleganten Plauderversen, die früheste Form des Journalismus, die literarisch wurde. Indes läßt sich ein direkter Zusammenhang des modernen Feuilletons mit dieser noch im achtzehnten Jahrhundert gern nachgebildeten Form nicht erweisen. Auch pflegt es — schon durch die Überschriften gezwungen — größere Einheit zu zeigen als die städtischen Reisebilder des ersten Großstadtschlenderers der Welt, Horazens Satiren.

Mit dieser großen Erbschaft, wie auch Goethe es gern nannte, ist nun dauernd die Grundlage der Weltliteratur gelegt.

Digitized by Google

Und ihr Aufbau ist damit, wie schon gesagt, vorgebildet: ein Kreis sich ergänzender Gattungen; eine Stufenfolge von der volkstümlichsten zur exklusivsten Kunst; eine Pyramide der Dichter, auf deren Höhe ein paar anerkannte „Klassiker" stehen. Gegeben sind auch die Grundformen des literarischen Verkehrs: ein organisierter Buchhandel; typische Formen des „Buches"; die Anfänge einer berufsmäßigen Kritik und vor allem: die neue Erscheinung des „Publikums". Denn für das kleine Athen fiel Publikum und Volk beinahe zusammen, und außerhalb des Weichbildes gab es nur — wenn auch noch so zahlreich — einzelne Leser; jetzt zuerst bildet sich ein geistiger Zusammenhang der Lesenden, eine „Lesegemeinde", die mit Spannung auf die neue Schrift des Horaz oder Martial wartet. Freilich gilt das nur für diejenigen Autoren, die einem individuelleren Geschmack genügten; für Vergil war gewiß, wie auch für Homer und Hesiod, das ganze Volk Publikum.

Lange ist das literarische Interesse augenscheinlich sehr lebendig geblieben. Allmählich muß es doch brennenderen Fragen weichen. Als Kern der neuen Kulturentwicklung tritt an die Stelle des literarisch-philosophisch „gebildeten Publikums" — die religiöse Gemeinschaft, die die „Armen im Geist" mit paradoxem Widerspruch gegen den Bildungsstolz der alten Welt selig pries.

Mit der altchristlichen Literatur tritt ein völlig neues Moment in die Entwicklung der Weltliteratur. Zu seinen vielen Paradoxen gesellt die Verkündigung von dem Königtum ohne irdische Herrschaft; von der Unterordnung derer, die nicht zwei Herren dienen dürfen, unter Gott und den Cäsar; von der Erfüllung und Aufhebung des Gesetzes durch ihre Praxis noch das unerhörte von einer unliterarischen Literatur.

Man hat lange die Eigenheit der biblischen Rede in anderen Momenten gesucht, bis neuerdings vor allem Deißmann bis ins einzelne nachgewiesen hat, daß sie eben in der unbefangenen Aufnahme volkstümlicher Ausdrucksweise besteht. Die Apostel und Evangelisten, obwohl zum Teil schriftkundige und durchweg redegeübte Männer, wollen nicht schreiben wie die „Schriftgelehrten"; sie wollen wirklich und unmittelbar die einfache Rede des Herzens

Digitized by Google

verbreiten. Gesprochen hatte man sie natürlich immer; das Neue war der Mut, sie auch so zu überliefern. Die Kühnheit, etwas der Schrift und der schriftlichen Verbreitung anzuvertrauen, was doch aus den persönlichsten Vorbedingungen erwachsen war, konnte nur aus der Gewalt der religiösen Überzeugung kommen. Die unmittelbaren Vorbilder fehlten: auch die Bußpsalmen des Königs David, auch die Strafpredigten des Jesaias und Jeremias waren literarisch, waren für die schriftliche Verbreitung künstlerischen Mustern angepaßt worden. Geringeres als die Überzeugung von der gewaltigen Notwendigkeit und unmittelbaren Kraft des Evangeliums konnte solchen Umsturz nicht bewirken. Ermahnungsbriefe eines Predigers an Gläubige, Nachrichten über Worte und Taten des Meisters waren auch sonst von Hand zu Hand gewandert, aber eben als Ermahnungen und Nachrichten, als Urkunden. Jetzt werden sie der Grundstein einer gewaltigen Literatur, der umfangreichsten, die im Abendland je existiert hat. Sie wirken als Vorbilder, als Vorbilder eben auch in rein literarischer Hinsicht. Natürlich dachte man zunächst nicht daran. Man entschuldigte die kunstlose Form des Gotteswortes; und wenn man sie in ästhetische Beurteilung zu ziehen wagte, lag die Keckheit jenes humanistischen Kardinals, der sich an der Bibel sein Latein nicht verderben wollte, gewiß noch eher der gelehrten Empfindung nahe als eines Châteaubriand Schwärmerei für die Schönheit der Bibel. Daß eben in der Entfernung von bewußter Kunst die Macht der neutestamentlichen Rede mitbegründet sei, hat uns erst Herder gelehrt.

Und ferner: in dem gleichen Sinn geschah die Auswahl der heiligen Schriften. Ein neuer „Kanon" ward gebildet: um eine Gruppe der heiligsten Urkunden lagerte sich wie um das Allerheiligste eine Reihe geschichtlicher Urkunden — die Apostelgeschichte; einige weitere, die Apokryphen, wurden läßlich hinzugelassen, ohne doch den Evangelien gleichgeachtet zu werden. Eine Wiederholung des Vorgangs, durch den das Alte Testament gebildet worden war; diesmal aber ganz ausschließlich unter dem Gesichtspunkt des Inhalts! Ein völlig neuer Gesichtspunkt für literarische Auswahl; denn was bisher um des Inhalts willen ausgewählt

Digitized by Google

worden war, gelehrte Arbeiten, philosophische Schriften, das hatte man der „Literatur" im strengen Sinne nicht zugerechnet.

Die rein literarische Bedeutung der christlichen Literatur ist somit gar nicht abzuschätzen. Was wir von „unmittelbaren Bekenntnissen" besitzen, das moderne Tagebuch, der zur Veröffentlichung bestimmte Brief, das formlose Gedicht — all das ist als literarisches Erzeugnis erst durch das Neue Testament möglich geworden. Wahrheit des Inhalts statt Schönheit der Form; ethische statt ästhetischer Kriterien — das wurde das Entscheidende für eine unabsehbare Masse von Schriften, die doch gleichzeitig formell die Nachfolge auch des antiken Buches aufnahmen. Eine Neuerung, die nicht bloß in jener uns seltsam erscheinenden, damals unvermeidlichen Entrüstung über die „Lügen" der alten Dichter sich geltend machte, sondern überhaupt in einem gewaltigen Zurückschrauben des ästhetischen Maßstabes. Wunderbare Werke gelangen auch so, und oft wird die tiefe Gewalt des Bekenntnisses, die Neuheit der Persönlichkeit sie für uns turmhoch über abgeschlossenere Kunstwerke stellen. Aber der Begriff des literarischen Kunstwerkes war dauernd erschüttert. Nichts kennzeichnet die Dichtung unserer Tage mehr als die neue Wendung zum objektiven Kunstwerk; hiermit erst ist eine Rückwendung zur Antike eingetreten und ein Abschied nicht nur von der Romantik, auch von der Bekenntnisdichtung Goethes . . .

Und untrennbar hing damit ein zweites zusammen, gegen das aber schon Goethe selbst mit wahrer Leidenschaft gefochten hat: die moralische Tendenz.

Daß ein Buch nebenbei auch nützlich sein solle — oder wenigstens dürfe, hatte schon die antike Ästhetik gelehrt; und an erbaulichen Schriften fehlte es dem Altertum nicht, selbst von denen abgesehen, die eben gar nicht literarisch sein wollten. Hesiodos ist ein durchaus moralisierender Dichter; Theognis ist es erst recht; Pindar ist es zuweilen. Und schließlich hat Aristoteles ja der Tragödie eine moralische Absicht gegeben, wenn man sie nicht lieber eine hygienische nennen will. Trotz alledem wußte Platon wohl, weshalb er die Poeten aus seinem Tugendstaat bannen wollte. Kein antiker Autor würde so etwas verfaßt

Digitized by Google

haben wie einen Roman mit moralischer Spitze oder ein Drama zur Verherrlichung der Tugend; dafür gab es Sophisten, Rhetoren, mit einem Wort: Schulmeister. Diese Schwergewichtsverlegung ist aber den deutschen Schriftstellern fast so selbstverständlich geworden wie deutschen Künstlern die erbauliche Hauptabsicht der Malerei — bis in beiderlei Hinsicht die Renaissance eine erste zaghafte Antikisierung wagte.

Die christliche Literatur als Ganzes bietet somit einen völlig neuen Anblick dar; man kann es ja noch heute in apologetischer Ästhetik und Literaturgeschichte, z. B. in des Pater Baumgarten Geschichte der Weltliteratur, folgerichtig durchgeführt sehen, daß ohne die religiös-moralische Schönheit eine künstlerische nicht bestehe. Diejenigen Gattungen, die dem neuen Ideal zunächst nicht dienstbar gemacht werden konnten, starben vorläufig ab, wie vor allem die Tragödie; wogegen die Lyrik eine wirkliche Erhöhung und Vertiefung zugleich finden konnte. Aber die starke Betonung des Inhaltlichen brachte doch im allgemeinen auch eine entschiedene Begünstigung der Erzählung mit sich. Zwar das Epos, das eine gewisse Weltlichkeit nie verleugnet, mußte seiner neuen Zeit harren; aber die erbauliche Erzählung jeder Art, von der ernstesten Legende bis zum derbsten Heiligenschwank, bereitete der künftigen Geltung und Entwicklung des Romans den Raum. Überhaupt aber führte die Mitwirkung des einheimischen alten Erzählungsstoffes, der Mythologie, Heldensage, Anekdote, zu dem Bedürfnis nach einer neuen Erzählungsmasse. Unter dem Einfluß dieses Bedürfnisses wurde eine neue Gattung im Mittelalter literarisch: das Märchen. Es hatte längst im Volke gelebt, wie uns gelegentliche Aufzeichnungen, Nachrichten, Rückschlüsse beweisen; nun aber bemächtigen sich seiner die Schriftgelehrten, verbreiten orientalische und, seltener, auch einheimische Märchen; die Gattung verbindet sich mit historischen, heroischen, erbaulichen Vorträgen, wie sie mit der alten Mythologie sich immer verbrüdert hatte.

Diese offizielle Anerkennung des Märchens bedeutet aber eine weitere Entfernung von der antiken Kunstauffassung: zum erstenmal verläßt man bewußt den Boden der „Naturnachahmung", zum erstenmal entfernt man sich bewußt und absichtlich vom Boden

Digitized by Google

der Wirklichkeit. Erſt mit der Rezeption des Märchens iſt die Richtung auf freie Erfindung, auf geſuchte Originalität eröffnet; theoretiſch, denn tatſächlich hielt ſich die Freiheit der Erfindung hier in ſo engen Schranken wie bei der Bearbeitung alter Sagenſtoffe ſelbſt noch bei dem kühnſten Neuerer, Euripides. Nur die lehrhafte Fabel hatte früher gleiche Möglichkeit eigentlicher Erfindung gewährt, und ihr Typus wird denn auch in der Bibel und in der römiſchen Geſchichte zum Typus der originellen Erfindung. Jetzt aber iſt die Bahn freigegeben, und man berauſcht ſich im Märchenhaften, ernſt in der Aufnahme keltiſcher Phantaſien in die Epik, ſpieleriſch in dem volkstümlichen Sport der Lügenmärchen.

Was die chriſtliche Literatur auch ſonſt noch zur Umbildung des fließenden Stoffvorrats tat, iſt unermeßlich. Als Bindemittel der Poeſie wird überall der Endreim durchgeführt, der im einzelnen die muſikaliſche Wirkung ſtärkt, im ganzen den großen Rhythmus der Architektonik gefährdet; ein Epos in Strophen wie das Nibelungenlied wäre dem Kunſtſinn der Hellenen ſo undenkbar geweſen wie etwa uns Kirchenlieder in Sonettform. Die lateiniſche Weltſprache vollzog ihre große Erziehung an den Sprachen; dem Schriftdeutſch ward manche neue Konſtruktion beigebracht, bald verſuchsweiſe (wie der Ablativus absolutus), bald dauernd; was doch ſchließlich in den dem Latein nicht verwandten Sprachen mehr der Proſa zugute kommen mußte als der Poeſie. Und die ſprachliche Erziehung als ſolche wirkte unbegrenzt weiter, lehrte die Dichter einen Vokativus „O Sohn!“ ſtatt des einfachen „Sohn!“ gebrauchen, trieb die volkstümliche doppelte Verneinung als unlogiſch aus und freute ſich an orthographiſchen Feinheiten, wie dem Unterſchied von „wider“ und „wieder“; was alles auf den Geiſt auch der literariſchen Kritik bis heute nicht ohne Einfluß blieb: wie lange hat man das ſchulmäßig Erlernbare in der Sprache überſchätzt!

Aber die neuen Gattungen und Formen, Tendenzen und Stoffe beſaßen nun vor denen der Antike einen ungeheuren Vorſprung: erſt jetzt, nachdem die Religion der Mittelpunkt der geſamten Dichtung geworden war, beſaß dieſe wirklich eine geſchloſſene Einheit und hat ſie nicht wieder ganz verloren, wenn auch all-

Digitized by Google

mählich an die Stelle des verklärten Christen andere Typen der Menschheit in die Mitte traten: der strebende Mensch Goethes vor allem als unmittelbarer würdigster Erbe.

Wieder aber galt, wie bei der Antike, daß die Gesamtwirkung unerschütterlich blieb, die Einzelwirkung aber vielen Schwankungen unterlag. Diejenige Gattung, der der neue Geist am unmittelbarsten zugute kam, hat am nachhaltigsten weiter gewirkt: die christliche Erbauungspoesie (mit Einschluß der von ihr adoptierten hebräischen Psalmen) lebt in aller ernsten neueren Lyrik mit, obwohl unmittelbar die geistliche Lyrik in Deutschland seit der Aufklärung so gut wie ausgestorben ist — sowenig imstande, der weltlichen Liedkunst Ebenbürtiges zur Seite zu setzen, wie die geistliche Malerei neuerer Zeiten die weltliche einzuholen vermochte. Aber ohne Ambrosius, ohne Jacopone von Todi hätten wir das deutsche Kirchenlied nicht, das mit der bis dahin unerhörten Innigkeit und Unmittelbarkeit seines Ausdrucks für Goethe die unentbehrliche Voraussetzung ist, wie er für alle folgenden. Wie eine Lyrik ohne Erziehung durch den religiösen Gemeindegesang aussieht, zeigt die Frankreichs: entweder rhetorische Deklamation — oder allzu leicht wiegendes Chanson („Lied" ist etwas anderes). Für unsere Empfindung wenigstens gibt es außer ein paar Zeilen von Musset und Verlaine nichts, was wir der Lyrik von zwanzig deutschen Dichtern gleichzusetzen vermöchten. Moderne Lyrik ist protestantisch, wo sie nicht (wie bei Carducci und schon bei Leopardi) antik ist: protestantisch in diesem Sinne selbst bei einem Clemens Brentano und erst recht bei einem Eichendorff; einzig Annette von Droste hat in ihren Gedichten den individuellen Inhalt moderner Lyrik ohne die man möchte sagen gemeindemäßige Form.

Die moderne Erzählungsliteratur ist von der christlichen Literatur ebenfalls dauernd beeinflußt; und hier hat auch die religiös gerichtete Kunst sich erst mit Dante, Tasso, Milton glorreich, später mit Manzoni doch ehrenvoll in der Weltliteratur behauptet. Allgemein aber hängt das Wichtigste in der neueren Epik unzweifelhaft mit dem religiösen Geist zusammen: die Betonung des inneren Lebens, das Studium der psychologischen Entwicklung, schließlich die Verdrängung äußerlichen Geschehens durch

Digitized by Google

inneres Reifen. Während der weltliche Ritter Gawein weiter in seinen Kämpfen lebt, irrt der künftige Gralsritter Parzival im düstern Wald grübelnd umher wie Dante; und Grimmelshausens „Simplizissimus“ ist eine Irrfahrt zu Gott wie Bunyans „Pilgerreise“ in England; „Werthers Leiden“ sind eine Legende wie die von dem Martyrium irgendeines frommen Jünglings, und „Hilligenlei“ erzählt eine Fahrt zum heiligen Gral, wie der „Parzival“ eine solche erzählt hat.

Für das Drama dagegen erwies sich die christliche Literatur nicht vom Segen. Wie wir schon ausführten, hat hier die Tradition nur zu geringer Höhe geführt: weder das ernste Mysterium noch das ausgelassene Fastnachtsspiel kamen über eine Durchschnittshöhe; sie blieben beide mehr im Stofflichen stecken, als gerade diese Kunstform verträgt. Die Wiedererweckung der antiken Tragödie war für Corneille wie für Shakespeare, für Goethe wie für Schiller Vorbedingung; und das neue Trauerspiel wiederum hat erst dem neuen Lustspiel seine Eigenart gegeben — soweit dies eben nicht in der Tradition der ältesten Komödie befangen blieb.

Von den großen Dichtern des Christentums aber lebt keiner auf der literarischen Weltbühne. Der größte, Dante, ist den Deutschen immer fremd geblieben, trotz den Bestrebungen deutscher Gelehrten, unter denen ein König war; die schreckensvolle Ehrfurcht, die Goethe vor Dantes schauriger Großheit empfand, blieb die herrschende Empfindung. Zum erstenmal jetzt ist mit Stefan George ein bedeutender deutscher Dichter andächtig und aufnahmebereit in den Kreis des größten Florentiners geschritten, dem vorher, bezeichnend genug, die Malerei eher als die Dichtung sich genaht hatte: Delacroix phantastisch, Feuerbach stilisierend, Rossetti mit ererbter Andacht. — Clemens Brentano hat mit seinen Rosenkranzromanzen dem Jacopone von Todi nicht zu neuem Leben verholfen, Goethe dem Torquato Tasso nur, indem er das Christliche ignorierte; Milton wird in dem Deutschland, das zu Gottscheds Zeit beinahe Krieg um ihn führte, nicht gelesen. Nur eben die großen Kirchenlieddichter sind noch lebendig, ja durch die Übung des Gemeindegesangs noch in starker unmittelbarer Geltung.

Digitized by Google

Mit dem Gemeindelied brachte schon die alte Kirche ein vorchristliches Element hinein. Und wie die Psalmen, ist das ganze Alte Testament durch den Sieg des Christentums der Weltliteratur zugeführt worden: das Hohe Lied, früh durch allegorische Deutung in einer Umgebung gerettet, der es sonst angehört wie Saul den Propheten — „Liebeslieder aus dem Morgenland! die schönsten", wie Herder jauchzte; das Buch Hiob, voll von unlösbaren Rätseln; aber auch die einfachen Geschichtsbücher und die verwickelten Rechtsaufzeichnungen. Die rein erzählenden Teile haben mitgebaut an der Geschichte des Romans: die bunte Erzählung von Josephs Schicksalen wurde das Vorbild einer romanhaften Biographie wie die Geschichte des Verlorenen Sohns im Neuen Testamente das einer erbaulich-typischen. Die Heldengeschichten der Richter, der Makkabäer sind auch neuerdings noch gern dramatisiert worden: Juda Makkabäus von Otto Ludwig, Simson von Herbert Eulenberg, veralteter Erneuerungen der Geschichten des Saul oder David zu geschweigen. Einen unheimlichen Anreiz aber übten gerade auf die Neueren die nach Blut begierigen Frauengestalten aus: Judith auf Hebbel; Salome auf Heine, Flaubert, Oskar Wilde. Biblische Dramen sind ja überhaupt wieder beliebt: auf Paul Heyse und Hermann Sudermann sind andere gefolgt, und zuweilen bewegt sich die Erneuerung, wenn auch vorsichtig, auf ähnlichen Wegen wie bei Hofmannsthals und Sophokles' Dramen, und bei Beer-Hofmanns verjüngtem Otway. — Jene großen Probleme aber, die das Alte Testament so großartig vor aller Augen hochhebt, indem es mit der Geschichte vom Sündenfall beginnt (die Schöpfung ist, rein technisch betrachtet, fast nur Exposition, denn die fünf Bücher Mosis sind Menschengeschichte) und mit Hiob beinahe endet, beunruhigen den modernen Menschen weniger als die psychologischen Rätsel in der Seele einer zum Mord aufgestachelten Frau ...

Der Ton und Stil biblischer Erzählung mit seinem geheimnisvollen Rhythmus ward der Umbildung deutscher feierlicher Prosa eine Stütze. Der Franzose Lamennais hatte ihn rhetorisch, der Amerikaner Whitman rhapsodisch nachgebildet; aber in Nietzsches „Zarathustra" ward er der Grundton einer neuen Pro-

Digitized by Google

phetensprache und bewährte die zeitlose Frische aller wirklichen Erhabenheit.

So zeigen sich in der neuesten Literatur nicht wenig unmittelbare biblische Einflüsse; wozu auch allerlei andere Versuche kommen: Rezitationen aus der Bibel, durch berühmte Vortragskünstler vor dem Publikum der Großstadt vorgenommen; Max Reinhardts und Carl Vollmoellers Mysterienspiel, in dem besonders charakteristisch Christentum und Mittelalter zusammenspielen.

Denn freilich darf man beide nicht einfach gleichsetzen. Die Literatur des Mittelalters ist trotz aller Gewalt von Kirche und Religion keineswegs nur eine religiöse, nur eine christliche gewesen; vor allem nicht die des „reifen Mittelalters", des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts.

Das ist, merkwürdig genug, auch eine Art Renaissanceperiode und bei aller Frömmigkeit eine Zeit der Wiedergeburt vorchristlicher Gedanken. Die Religion hatte sich unerschütterlich fest auf den Thron gesetzt; sie brauchte nicht mehr so wachsam und ängstlich auf jede Regung zu achten, die nicht ihr galt. Und ihre Vertreter waren nicht mehr vom Geist der großen Werbung erfüllt, konnten es nicht sein; so drängten sich auch in ihre Interessen weltliche Gedanken. „Welt" und „Kirche" standen in heftigstem Kampf, seit der Investiturstreit Kaiser und Papst zu Gegenpolen der Christenheit gemacht hatte; aber der Kampf bringt eben näher zusammen als die Absonderung.

Die neuen Ideale, die insbesondere in der höfischen Dichtung Europas (doch keineswegs nur hier) sich erheben, sind gerade durch die Mischung von Christlichem und Unchristlichem gekennzeichnet. Langsam steigt die lange niedergedrückte Heldensage wieder auf, äußerlich christianisiert und innerlich unverändert wie irgendein Sachse, den Kaiser Karls Zwangstaufe in die Kirche treibt. Ihre Ideale sind nach wie vor die des alten kosmopolitischen Recken-tums der Völkerwanderung: Krieg um des Krieges willen; Schatz, Ruhm, Macht als höchste Güter; daneben die höfischen Standessitten, die mehr dem strengen Zeremoniell altertümlicher oder primitiver Zeiten entsprechen als dem christlichen Gemeinschaftsgefühl, die aber auch andererseits noch keineswegs zu byzantinischer

Digitized by Google

Unterwürfigkeit erstarrt sind. Dieser Rittergeist mag sich wohl bei den Arabern zuerst ausgebildet haben, einem ritterlichen Volk, das damals eben nach seiner Völkerwanderung seine Heldensage erlebte: den Untergang der Heroenzeit, den Sturz der Abencerragen, die Niederlagen durch den Cid Campeador. Aber sicher ist es nicht, ob von hier über Spanien der neue Geist die Provence erreichte. Die Provence ward jedenfalls das eigentliche Stammland der neuen Dichtung und Weltanschauung, die nun rasch Frankreich, Deutschland, nach und nach alle Kulturländer erreichte. Sie beteiligte sich an dem jungen Mariendienst, indem von da Formeln und Bilder in den weltlichen Frauendienst herübergenommen wurden; aber der Madonnenkult, der im elften Jahrhundert erst mächtig wird, hängt doch selbst schon in der Wurzel mit der neuen Richtung zusammen: in der Verehrung der Jungfrau, ihrer wundertätigen Güte, ihrer Neigung, sich erbitten zu lassen, lag doch ein Abweichen von dem bisherigen Weg der unnahbaren Stellung der Dreieinigkeit über den Menschen, ein Abbiegen von dem unbedingten Preis der göttlichen Gerechtigkeit. In Maria feierte sich die menschliche Natur, indem sie ein Idealbild der Vollkommenheit aufrichtete und in den unzähligen Formeln zum Lobe der Gottesmutter immer wieder glückselig auf der Paradoxie verweilte, wie sie Mensch und doch mehr als Mensch gewesen sei. Die Kirche hat diese gefährliche Wendung, die aber doch aus inniger Andacht stammte, höchst glücklich in den Kreis ihrer Lehren, Kulte, Anschauungen eingeordnet; aber die Marienverehrung ist doch eine andere nach all diesen großen Neuerungen des kirchlich-weltlichen Geistes: Kreuzzüge, Marienkult, Bettelorden, neue Kunst — alles Neuerungen, die aus der Frömmigkeit geboren sind wie der Pietismus und Separatismus des achtzehnten Jahrhunderts, und deshalb zu der alten Orthodoxie im Gegensatz wie sie; alles Neuerungen, die auf eine neue Art der christlichen Welteroberung ausgehen mit Waffen, die die urchristliche Mission nicht kannte und die die ältere Kirche kaum geduldet hätte.

Dieser Geist also beherrscht auch die neue Dichtung. Es ist das neue Ideal der Vollkommenheit, das heidnisch war, weil es den Glauben an eine Höherbildung von innen aus und ohne die

Digitized by Google

Kirche, oder doch ohne ihre ausschließliche Vermittlung voraussetzt. Stirb im Kampf um Jerusalem und du bist ein Held — eher eine islamitische als eine altchristliche Verkündigung. Von jeder Sünde kann Maria befreien — fast eine Verheißung im Stil der alten Mysterien, in denen Kore oder Dionysos eine Wiedergeburt gewähren. Selbst der heilige Franziskus mußte seine Schöpfung erst regulieren lassen, ehe sie in den kirchlichen Organismus paßte: sie drohte eine neue Lehre von der passiven Religiosität zu werden, in der völlige Abkehr von der Welt und glühende Gottesliebe zur Seligkeit eigentlich schon auf Erden genügten. — Wie viel mehr regt sich dieser neue Geist in den Laien! Die Richtung auf „Perfektibilität", wie die Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts sagte, ist immer ein wenig ketzerisch, denn sie will eben eine Vollkommenheit nicht nur im Glauben und Wandel. Die menschlichen Fertigkeiten, insbesondere die der höheren Stände, verlangen ihr Recht. Der Held Tristan Gottfrieds von Straßburg ist vollkommen, er kann alles, fechten und musizieren und dichten und vorschneiden; aber er ist eine durchaus weltliche Natur. Der Parzival Wolframs ist das gewiß nicht; er ist innerlichst fromm und gläubig; aber auch sein höchstes Ziel ist nicht das Kloster, in das sonst alte Krieger und Staatsmänner traten, sondern die christlich-weltliche Gralburg. Eine erste Synthese von Christentum und Weltlichkeit ist erreicht, gegen die sich denn auch bald die Inquisition wendet. Und den Charakter dieser Synthese trägt die neue Dichtung auch wo sie christlichen Inhalt birgt, Legenden, Marienlieder, Kreuzfahrtsgesänge.

Das zeigt sich zunächst in dem ganzen neuen Kultus der Form. Wir haben niemals eine formstrengere Dichtung gehabt als damals — höchstens könnte an die Skaldendichtung im Norden erinnert werden, die aber bei äußerer Künstelei vielfach innerlich roh ist. Aber neben einem Gedicht Walters von der Vogelweide erscheinen selbst die meisten Goethes als dilettantisch; er hat nicht umsonst gesagt:

Ein reiner Reim wird wohl begehrt;
Doch den Gedanken rein zu haben,
Die edelste von allen Gaben,
Das ist mir alle Reime wert.

Digitized by Google

Die Feinheit der mitteldeutschen Sprachbehandlung erreicht freilich nicht, oder doch ganz selten, den musikalischen Reiz der Poesie Goethes, Hölderlins, Heines, Lenaus, Eichendorffs; und sie erzwingt eine gewisse Enge des Gesichtskreises, ein Haften an gegebener Ausdrucks- und Anschauungsweise. Sie nähert sich aber in dem Respekt vor der Sprachkunst romanischer Art und hat sich in der kunstgemäßen Freiheit metrischer Gestaltungen wiederum weit über unser enges Haften an starren Strophenformen gehoben.

Dieser Kunstandacht nun liegt eine Anschauung zugrunde, die in ihrer Art völlig neu war, und die von da nicht ganz ausstarb, bis sie in der Romantik und seit der Romantik ein Eckstein moderner Lebenskunst und Kultur wurde: die Anschauung von der bildenden Kraft der Kunst.

Das ist das Ideal des höfischen Minnedichters: ein „hochgesinnter Mann" zu werden, das heißt, könnte man sagen, ein weltlicher Heiliger. Die Fröhlichkeit des erlösten Christen, die Sicherheit des siegreichen Stoikers, die Gleichmäßigkeit des wohlerzogenen Gentleman — alles das liegt darin und doch auch anderes. Das Gleichmaß in den Empfindungen, weil ein für allemal eine hohe Stimmung erreicht ist; die Freudigkeit des Herzens, weil man des rechten Weges gewiß ist; die Bereitwilligkeit zu jeder Pflichterfüllung, weil man die Gemütsruhe verlieren müßte, vergäße man der Christenpflichten — oder der Ritterpflichten — das alles besitzt der vollkommene Edle. So Großes kann man erreichen schon durch die Teilnahme an der Dichtung. Tausende hat Reinmar, der höfischste aller Minnesänger, erlöst, froh gemacht: aus der Alltagsstimmung in die hohe Stimmung des rechten Ritters übergeführt. Der Dichter teilt Weihen aus; sein Lied zu singen ist wohltätig wie das Hersagen eines vorgeschriebenen Gebets. Wer sich durch ein höfisches Epos hindurchgelebt hat, der hat die heiligende Wirkung der Minne, der Tapferkeit, der Großmut symbolisch an sich erfahren, wie der sich in das Leben eines Märtyrers gläubig vertieft. Überall die Analogie der kirchlichen Ordnung, des vorgeschriebenen Heilswegs, des vorbetenden und zelebrierenden Priesters; und doch überall ein gefährlich selb-

Digitized by Google

ständiger Geist, den gerade die bedeutendsten Dichter oft selbst eingestehen, beklagen, verleugnen: Walter von der Vogelweide, Neidhart von Reuenthal, Wolfram von Eschenbach.

Diese Art von Kultus der Kunst lag der Antike ganz fern; sie ist eben erst aus der Übertragung religiöser Vorstellungen auf weltliche Ideale entstanden — gerade wie durch solche Übertragung die Romantik der Friedrich Schlegel und Clemens Brentano sich bildete. Gewiß half auch der Einfluß der Antike, die mit dem neuen Geist zugleich wieder in die Literatur eindrang: Ovids Liebeskunst, Vergils Liebesgeschichten; wie denn das neue Ideal des Ritters dem der hellenischen „Edelschönheit" („kalokagathia") vielleicht näher steht als dem urchristlichen der Hingabe an Christus; aber die Kunstauffassung ist modern und bedeutet einen ungemein wichtigen Schritt auf dem Wege zu dem neuen Dichter- und Künstlerideal.

Ruht hierin die wichtigste Bedeutung der mittelalterlichen Minnedichtung, so ist es doch nicht die einzige. Diese Poeten — oder ihre arabischen Lehrer? — sind auch die eigentlichen Erfinder der „Galanterie", d. h. der kunstmäßigen Verherrlichung einer Dame. Die naive Art, wie man sonst die Frau lobte, weicht einer neuen Mosaiktechnik, die sie nach und nach mit allem Glanz bekleidet; wobei wieder die Schulung am Marienkult, ja unmittelbar an der wirklichen Ausschmückung der Madonnenbilder nicht zu verkennen ist. Gott als Künstler hat die Gestalt der Geliebten so liebevoll gebildet, ihre Hände geformt, den Mund rot gemalt; außer dem vorgeschriebenen langsamen Gang werden kaum Züge hervorgehoben, die nicht an der Statue — man denke auch an weltliche wie im Naumburger Dom! — gepriesen werden konnten. — Diese neue Technik hat die Liebesdichtung lange beherrscht; und so heißt es noch in Vergas „Cavalleria rusticana": „Ich habe sie geschmückt, als wäre sie die Madonna selbst"; die neue Art des Frauenlobs ist längst volkstümlich geworden. — Ferner: der Minnesang und die ihm verwandte höfische Epik bildet eine feste Liebespsychologie aus, dies ganz auf antiker Grundlage: Kennzeichen, an denen der Knappe lernen mag, ob er wirklich schon in den Bannkreis der Minne getreten ist; und

Digitized by Google

die auch für die neuere Liebesschilderung oft genug das Rückgrat bilden — fast unverändert leben sie noch in der Schilderung des verliebten Jünglings in Schillers Lied von der Glocke. — Eine Wiederaufnahme antiker Art, aber mehr aus verwandten Ursachen denn aus Entlehnung, ist das häufige Hervortreten des Dichters: er nennt sich mit Namen, rühmt seine Kunst, kritisiert andere. All das sind Punkte, in denen das Mittelalter auf seiner Höhe modern ist.

Dann die ungeheure Erweiterung des Stoffes! Keltische Fabeln, antike Geschichten, einheimische Heldensage, sogar Lokalüberlieferungen wie Hartman von Aues „Armer Heinrich" oder Liebesanekdoten der Zeitgenossen wie eines Unbekannten merkwürdiger „Mauricius von Craûn" (er liebt eine Gräfin Beaumont, und die noch heute blühende Familie der Herzöge von Craon war der der Grafen Beaumont benachbart); dazu Märchen, Schwänke, Fabeln gesellen sich den christlichen Stoffen zu. Welche Gestalten werden der neuen Literatur geschenkt! Welche Probleme! Ob sie auch meist an sich älter sind — dieser Zeit mit ihrem neuen Interesse am Menschen gehört die endgültige Gestaltung. Tristan und die Liebesleidenschaft, die Ehre, Frömmigkeit, Existenz aufzehrt; Parzival und das Durchkämpfen von Gutgläubigkeit zum Zweifel, vom Zweifel zu neugefestigtem Glauben; Kriemhild und die Rache der Schwester, Hagen und die Unbedenklichkeit des getreuen Vasallen; dazu kleinere Themata in kleineren Dichtungen: wie der verliebte Held seine Ritterpflicht vergißt; der Kampf körperlicher Erschöpfung mit geistiger Erregung; das Iphigenienmotiv in Kudrun; die Allegorien von der Frau Welt und der Frau Ehre — wie viel ward der Neuzeit vererbt! Als dies Mittelalter wieder auferstand, hieß es erst Novalis und Fouqué, Cornelius und Schwind, dann aber Richard Wagner, Friedrich Hebbel und schließlich Henrik Ibsen.

Die rasche Blüte verfällt rasch wieder, und zwei Jahrhunderte scheinen nur kleine Geschichtchen oder kunstlose Lieder zu bringen und daneben die auf die Dauer doch auf Stein gesäeten Anfänge eines neuen Dramas. In Wirklichkeit schaffen sie eine neue Lyrik und bereiten eine neue Heldensage vor. Eine neue Lyrik: es

Digitized by Google

bildet sich das „Volkslied“ als eigene Art, altertümlich in seiner Verschwisterung mit der Musik, seiner äußeren Form, seiner Aktualität im historischen und religiösen Lied; modern durch den starken Anschluß an die Ausdrucksweise der höfischen und gebildeten Poesie — gemeinverständlich, aber doch in einem gewissen Schriftdeutsch der Empfindung. Und eine neue Heldensage kristallisiert um volkstümliche Lieblingsfiguren: um die Kaiser Friedriche im Kyffhäuser, um den Landgrafen Ludwig, die heilige Elisabeth und andere thüringische Fürsten; auffallend gern um populäre Sänger: Neidhart von Reuenthal, den Sängerkrieg auf der Wartburg, die „sieben Meister der Singschule“, den Dichter Frauenlob. Meist blieb es freilich bei Ansätzen — nur um den übermütigen Virtuosen Neidhart bildet sich gleich ein ganzer Zyklus; bis allmählich gerade der niedrigste unter diesen neuen Lieblingen der Volkssage der Träger zusammenhängender Sammlungen wurde: Eulenspiegel, wahrscheinlich eine historische Persönlichkeit so gut wie der Lügen-Münchhausen und der Doktor Eisenbart, wie sie zum Typus gesteigert: die Verkörperung des Handwerksburschenwitzes. Er dauert fort; reicher aber setzt sich die Sagenbildung allmählich an einen anderen, der als Mensch auch nicht viel zu bedeuten hatte: an den Dichter Tannhäuser. Der sollte dann durch Heinrich Heine und Richard Wagner eine glorreiche Urstand feiern als Verkörperung der übersinnlichen Sehnsucht des sinnlichen Menschen. Die höchste Vollendung aber war dem jüngsten Sproß dieser vom dreizehnten bis zum sechzehnten Jahrhundert still fortbleibenden Heldensage beschieden: dem Doktor Faust, in dem ältere Typen von Gottesverleugnern und ruchlosen Zauberern ihre endgültige Ausprägung fanden, bis auch hier die neue Zeit in Lessing und Goethe das psychologische Problem ganz neu erfaßte und durchführte.

Aber von der Weltliteratur führten diese Verfallszeiten ab. Die große Dichtung der Ritterzeit stand auf dem Boden ästhetisch-sittlicher Gemeinschaft der Kulturnationen; daher auch die Häufigkeit der Übersetzungen. Als leibhaftige Repräsentanten des mittelalterlichen Kosmopolitismus liefen die Vaganten durch die ganze Welt, verunglückte Kleriker und andere Leute, die ihren Beruf

Digitized by Google

verfehlt hatten, witzige Journaliſten, zügellos begehrende Hungerleider, Virtuoſen des Liebes-, Spott- und Trunkliedes. Sie dichteten lateiniſch und ſchufen eine gelehrte Volkspoeſie, die für unſere Studentendichtung die Vorausſetzung bildet; Vagantenlieder wie das von Bürger verdeutſchte „Ich will einſt bei Ja und Nein bei dem Zapfen ſterben" ſtehen noch in unſeren Kommersbüchern. — Aber nun ging dieſe Gemeinſchaft verloren mit der ſtärkeren Entwicklung der nationalen Eigenheiten, auch mit der abnehmenden Bildung und dem zunehmenden Materialismus. Um 1500 war zum erſtenmal, wie um 1600 zum zweitenmal, die Tradition der deutſchen Literatur faſt unterbrochen, die Entwicklung in eine Sackgaſſe geraten. Der Humanismus, der auf viel höherer Stufe den (eine Betonung des nationalen Stolzes nicht ausſchließenden) Kosmopolitismus der Vaganten fortſetzte — wie denn zumal die deutſchen Humaniſten oft ſelbſt ruhelos umherſchweiften, auch oft Geiſtliche von zweifelhafter Kirchlichkeit waren —, er ſtellte gewiſſermaßen die Literatur einer eigenen Nation dar: der gelehrten Nation. Seine Dramen, ſeine erotiſche und epigrammatiſche Lyrik, ſeine Streitſchrift (die Epistolae obscurorum virorum!) hielten in einer kunſtloſen Epoche die höheren Kunſtanſprüche lebendig; der Begriff des Dichters, die Idee der Literatur werden eigentlich nur durch ſie gerettet. Aber es war doch eine neue Antike: Dichtung in fremder Form, nicht einmal in den volkstümlichen der lateiniſchen Vagantenpoeſie; hohe Anſprüche auf Bildung; bewußter Gegenſatz zur einheimiſchen Dichtung. Es war eine iſolierte kleine Weltliteratur, in die von den größten inneren Bewegungen zuckende Welt hineingebaut; mehr ein Modell, als eine hiſtoriſche Vorbereitung der neuen Weltliteratur, die nun wieder auf Jahrhunderte vertagt war.

Denn man hatte wichtigeres zu tun, als literariſch zu ſein. Die Reformation bringt die Gattungen in die Höhe, die ſie zum Kampf braucht: das Kirchenlied, die Flugſchrift, die Überſetzung, die Predigt. In allen hat ſie Größtes geleitet, und auf Luthers Schultern ſteht jede dieſer Gattungen ſeit ſeiner Zeit — auch trotz anderen Tendenzen und Eigenheiten das katholiſche Kirchenlied

Digitized by Google

und die katholische Predigt. Es war ein Zeitalter der Beredsamkeit, wie es die Welt noch nicht gesehen hatte, obwohl große Prediger im Abendland seit Franziskus und Dominikus nicht fehlten; auf mündliche oder doch persönliche Wirksamkeit berechnet, Schriften zum Vorlesen, Lieder zum Vorsingen. Aber das Schicksal Deutschlands wollte, daß die Beredsamkeit bei uns ganz abstarb, die in Frankreich und auch in England lebendig blieb; der Kanzel blieben ein paar Talente, die Flugschrift aber ward lateinisch und französisch, und das Kirchenlied erstarrte in der Sprache des Dogmas. Für die nationale Entwicklung bedeutet dieser Zeitraum auch literarisch Unermeßliches, der jene vier Gattungen neu schuf, der eine neue und gewaltige Schriftsprache endgültig formte, der vor allem einen neuen tiefen geistigen Inhalt in die Herzen und die Bücher goß — für die Weltliteratur der Zukunft bedeutet diese Epoche der Kirchenspaltung, der nationalen Entfremdungen, der sozialen Erschütterungen eine Stockung oder ein Zurückweichen. Vor allem auch deshalb, weil das übermächtige religiös-politische Interesse die „reine Kunst" nirgends aufkommen ließ: Drama, Erzählung, Lied waren nur noch Waffen im Kampf, und die Stürme der Zeit drängten die größten Begabungen, nicht nur in Deutschland, neben die Literatur: Luther und Fischart, Montaigne und Rabelais — von denen dieser doch immerhin dem Epos näherstand. Aber in dem religiös viel weniger bewegten Italien erreichte gerade damals das höfische Epos seine letzte große Blüte in Ariosto und Tasso. Sie haben Fühlung mit der lebendigen Dichtung der anderen Kulturnationen nicht mehr gefunden, noch diese mit ihnen.

Nun kommt das Schlimmste. Eine neue Phase der Weltliteratur bereitet sich vor und bildet sich aus — aber Deutschland hat an ihr nur passiven Anteil, und wie dürftig ist selbst der! Wie im politischen, geht im geistigen Leben die Führung an die Romanen über; wie im politischen ist im geistigen Leben Deutschland das Schlachtfeld, auf dem sich die Heerscharen bekämpfen — deutsche Truppen aber überschreiten die Grenze nicht mehr! Die Sprache sogar trägt die Spuren dieser verwüstenden Einquartierung: es ist die böse Zeit der wildesten Fremdwörterei, und wenn sie

Digitized by Google

uns auch ein paar unentbehrliche Begriffswörter hinterlassen hat, wie jenen Ausdruck „galant“ selbst (und daneben nur allzuviele Titulaturen, die uns unentbehrlich scheinen), so war das doch eine karge Buße für die Schädigung des Sprachgutes und Sprachgeistes. Die französische Literatur ward Königin: von einem selbstbewußten Nationalgeist getragen, von dem sichern Verwaltungstalent der Franzosen organisiert, von dem unvergleichlichen Ansehen des „Sonnenkönigs“ gefördert, wird Französisch Weltsprache, Bildungssprache, Hofsprache und bleibt es in Deutschland bis zu Friedrich dem Großen hin. Die französische Sprache wird zum Maßstab des richtigen Ausdrucks; wenn auch erst kurz vor der Revolution Rivarol die gefährliche Formel fand: was nicht klar sei, sei auch nicht französisch (die Napoleons Minister Fontanes dann auf das berühmteste Buch der Frau von Staël anwandte) — die Meinung war schon damals vorhanden; und daß gar ein Deutscher ein „Schöngeist“ sein könne, schien nicht bloß dem berüchtigten Pater Bouhours unglaublich, wenn auch nur er — fein genug war, diese Meinung auszusprechen.

„Schöne Seele“, ein Ausdruck, dessen Ursprünge Max von Waldberg in der spanischen Mystik gefunden hat; „schöner Geist“, ein noch keineswegs mit Gottfried Kellers Zorn ausgesprochenes Wort: das sind Bezeichnungen für die neuen Bildungsideale. Sie können übertrieben und dann karikiert werden, diese neuen Bildungsideale; dann entsteht das „Preziöse“, gegen das Molière und Boileau kämpfen — die geschminkte Seele statt der schönen; und dieser Gefahr erlag periodisch die ganze neue höfische Weltliteratur. Dann ergoß sich eine Mode über Europa, die freilich schon vorher in Shakespeares England der Verspottung reif geworden war: Euphuismus in England, Gongorismus in Spanien, Marinismus in Italien, Bombast der schlesischen Schule in Deutschland; überall die gleiche kleinliche Manier zu drapieren und zu vergolden, überall jene „Scheu vor dem Trivialen“, ja vor dem Einfachen, die das Barock und die Romantik gemein haben und die deshalb den innersten Kern von Clemens Brentanos Wesen bildet. Wir erinnern uns, wie schon die mittelalterliche Galanterie diesem Mosaikspiel huldigt, aber noch mit einfachen großen Zügen.

Digitized by Google

Wo sie sich des roten Mundes freute, entzücken nun Korallenlippen, und wo sie mit dem lieben Wort „Minne“ spielte, werden jetzt Spitzfindigkeiten an jede Silbe gehängt. Man ist zumal in der ausgedehnten Gelegenheitsdichtung immer im Dresdener Grünen Gewölbe: der Kopf eine Perle, die Augen funkelnde Edelsteine, der Busen Alabaster — und das Ganze doch nur ein unerträgliches Kunststück. Eine Mode, die jederzeit begierig aufgegriffen wurde, überall; auch die Predigt wurde barock, wie sogar die Säulen zu Spiralen gedreht wurden. Aber lächerlichen Übertreibungen verfiel auch das höfische Ideal des Minnezeitalters.

In dieser Begier, alles aufzuschmücken, überall Geist und Empfindung anzubringen, zeigt sich doch immer noch das Gesunde und Große des neuen Bildungsideals. Die Empfindungen der schönen Seele, die Gedanken des schönen Geistes — die liegen doch vor uns in der Andacht Fénelons und der Mme. de Guyon (in der Nietzsche das Ideal des vornehmen Christentums erfüllt sah), in der Weltweisheit Larochefoucaulds und La Bruyères. Die Richtung auf das „Schöne“ ist die Hauptsache, und sie hat einen ganz neuen Charakter.

Der Schönheitsbegriff der französischen Klassiker beruht, um es knapp auszudrücken, auf der Anerkennung der Natur. Sie verleugnen sie nicht, wie das Christentum in seinem Idealismus; aber sie nehmen sie auch nicht als selbstverständliche Grundlage aller Kunst und alles Lebens, wie die Alten. — Sie setzen sich in ein bewußtes Verhältnis zu ihr. Kunst ist Auswahl und muß immer Auswahl sein; aber nie ist sie es so bewußt und folgerichtig gewesen wie damals. Überall wird ausgewählt: in den Stoffen die strenge Wahl, die nur die ernste Tragödie und fast nur den vornehmen Roman duldet; in den Formen ein für allemal despotische Herrschaft des Alexandriners in allen „höheren Gattungen“; in der Sprache strengste Sichtung, Ausweisung jedes „gemeinen und niedrigen Wortes“. Überall eine strenge Auslese, die ihren Gipfel in der Académie Française findet: vierzig Unsterbliche als Olymp der literarischen Welt auserlesen; ihre Aufgabe (nach italienischem Muster übrigens) eine Auswahl aus der Sprache mit Gesetzeskraft.

Digitized by Google

Dieſe Auswahl vollzieht ſich unter dem Geſichtspunkt des „Schönen". Kein unſchönes Wort, kein unfeiner Gedanke, keine ganz niedrige Figur. Was in der Natur dieſen Anforderungen nicht entſpricht, bleibt draußen. Wiederum aber: was iſt ſchön? Boileau, der Geſetzgeber oder nationale Geſetzſchreiber des grand siècle, ſpricht es aus, klar wie er eben iſt: „Nichts iſt ſchön, was nicht wahr iſt." Alſo: Es gilt, aus der Natur das Wahre herauszufinden. Das Schöne — das wollte ſchon Dürer aus ihr herausreißen; das Schöne, das zugleich das Wahre iſt — das iſt eine neue Idee. Wie die Hellenen als Höchſtes die Vereinigung von Schönheit und Trefflichkeit feierten, ſo nun die Franzoſen die Vereinigung von Schönheit und Wahrheit. Sie erkennen die Natur an — aber ſie haben zu beſtimmen, wie weit. Sie lieben die Bäume, die wirklichen Bäume; aber ſie müſſen zurechtgeſtutzt werden: erſt der künſtlich geformte Baum iſt „ſchön". Sie lieben die großen Menſchen; aber ſie müſſen ganz auf Größe ſtiliſiert werden, pathetiſch in jedem Schritt: erſt der künſtlich ſich gebende Menſch wirkt ſchön. Die wirkliche Zeit einer dramatiſchen Handlung wird zu der runden Einheit *eines* Tages beſchnitten; die mächtige Empfindung des Predigers wird in wunderbare Satzkaskaden gebannt. Das Ergebnis ſcheint uns ja doch oft unſchön — wie in Corneilles Redeform —; und immer unwahr — außer wo die Größten ſich erlauben, über das „Schöne" hinauszugehen: Molière, Lafontaine, die Sentenzenſchreiber. Aber wir dürfen nicht auf das Einzelne ſehen. Als Ganzes beſitzt dieſe neue klaſſiſche Literatur eine wunderbare Geſchloſſenheit; als Ganzes iſt ſie wahr, denn ſie entſpricht dem Geiſt der Zeit; als Ganzes iſt ſie ſchön, denn ſie iſt harmoniſch und ſtark zugleich.

Gefährlich war ſie gerade deshalb, ſo gefährlich, daß Leſſing, als er eine neue Nationalliteratur ſchaffen half, oder die Romantiker, als ſie ähnliches erſtrebten, das gute Recht hatten, gegen ſie ungerecht zu ſein. Im einzelnen war ſie nicht nachzuahmen — das ergab nur ſchlechte Tragödien in England, ſchwache Fabeln in Deutſchland, mäßige Luſtſpiele und flache Satiren überall. Als Ganzes bedeutet ſie zwei neue Errungenſchaften: ein neues *Ver-*

Digitized by Google

hältnis der Kunst zur Natur und den neuen Typus des Schriftstellers.

Diese Zeit war ihrer Grundstimmung nach in geistigen Dingen wissenschaftlich gerichtet: auf Normen und Gesetze ging Descartes aus wie Newton, Larochefoucauld wie Leibniz, Boileau wie Vico. Sie trat an die Wirklichkeit heran ohne die religiöse Scheu der christlichen Asketen und ohne die naive Vertrautheit der Primitiven. Sie sah die Natur als etwas an, was unter künstlerischen Gesichtspunkten bearbeitet werden muß, damit sie die Wahrheit verrate: damit sie die typische, normale Form zeige des Helden und des Geizigen, des Frömmlers und des Poetasters. Sie stützt sich auf die Vorarbeiten des Altertums, auf Theophrasts Charakterbeschreibungen oder Horazens Poetik; aber sie hat ganz neue Absichten dabei. Für die Alten hat die Kunst die rein angeschaute Natur wiederzugeben; jetzt soll sie erst auswählen, dann herrichten, schmücken, steigern. Die französischen Klassiker lehren zum erstenmal die Souveränität der Kunst gegenüber der „bloßen" Wirklichkeit; sie bereiten die Emanzipation von dem gefährlichen Prinzip der „Naturnachahmung" kurz vor dem Augenblick vor, wo es theoretisch seine höchsten Triumphe bei Batteux — und Lessing feiert. Hierin liegt die dauernde Bedeutung ihrer „Unwahrheit".

Und dann: Wohl lassen sich schon im Altertum die beiden Typen unterscheiden, die man jetzt als „Dichter" und „Schriftsteller" auseinander hält — Lucian, Plutarch sind gewiß Schriftsteller; Homer, die Tragiker, Sappho, Pindar gehören zu den Dichtern. Aber daß eine ganze Literatur auf die eine Seite herübergeht, war eine neue Erscheinung. Die ganze Art der französischen Klassiker ist mehr eine schriftstellerische als eine dichterische. Frankreich ist das Land der großen Schriftsteller, und das beginnt schon früher: mit Montaigne; aber nun hat der Schriftsteller den Dichter getötet, wenigstens für die Empfindung der anderen Nationen. Die französische Literatur ist auch darin modern, daß in ihr zum erstenmal das Schwergewicht in der Prosa liegt; und sie ist die erste große Literatur ohne große Lyrik.

Die Verschiedenheit zwischen dem Schriftsteller und dem Dichter liegt vor allem in diesem Punkt. Der Stimmung bedarf

Digitized by Google

jeder Meiſter des Wortes, der Schriftſteller oder Prediger wie der Dichter; aber die ſpezifiſch lyriſche Stimmung iſt jenem ſo gefährlich wie ſie dem Dichter — und nicht etwa bloß dem Lyriker! — unentbehrlich iſt. Wohl kann weder der eine noch der andere etwas ſchaffen, wenn nicht der innere Impuls und der äußere Anſtoß, die äußere Tatſache und die innere Viſion zuſammenwirken. Aber der Weg der dichteriſchen Leiſtung geht von innen nach außen, der der ſchriftſtelleriſchen von außen nach innen. Eine Stimmung ruht in dem Dichter, bis ſie in irgendeinem lyriſchen, epiſchen, dramatiſchen Vortrag ihren ſymboliſchen Ausdruck findet; wirkliche Beobachtungen prägen ſich dem Schriftſteller ein, bis er ihnen aus ſeinem Weſen heraus angemeſſenen Ausdruck verliehen hat. Der Dichter ſchafft eine neue Welt; der Schriftſteller gibt uns die, die er fand. Er kann ſie zuſtutzen, aufputzen, vereinfachen, wie Lenôtre die Bäume von Verſailles, aber er braucht ihr Material in ganz anderem Sinne als der Poet. Im Dichter iſt immer etwas vom Muſiker, im Schriftſteller vom Baumeiſter.

Indem die führende Literatur Europas dieſen Charakter annahm, hat ſie denjenigen der neuen Weltliteratur weſentlich mitbeſtimmt. Die Richtung auf Objektivität, auf Pſychologie, auf Totalität kommt von hier — oder, vielleicht richtiger geſagt, fand hier zuerſt ihren klaſſiſchen Ausdruck. Die Annäherung der Kunſt an die Wiſſenſchaft begann hier — wiederum ein großartiger Atavismus, denn auch im Anfang ſind beide verſchwiſtert, und ihre höchſte Vereinigung heißt Mythologie; nun aber handelt es ſich nicht mehr um Verſchwiſterung, ſondern um eine zunehmende Unterwerfung der Poeſie unter die Wiſſenſchaftlichkeit. Vor allem muß jenes eigentümliche Verhältnis zur Natur auf die Grundkraft der Poeſie drücken: mit der franzöſiſchen Literatur beginnt das Grundwaſſer der Phantaſie auszutrocknen. Die antike Kunſt und die chriſtliche Kunſt waren jede in ihrer Art eine Natur neben der Natur geweſen, aus eigenen Elementen nach eigenen Geſetzen eigene Werke ſchaffend, die deshalb das Gepräge der Notwendigkeit trugen wie Naturſchöpfungen. Dies Gepräge fehlt überragend den großen Werken der Franzoſen, weil das

Digitized by Google

Hauptverfahren, die bewußte Auswahl, immer der Kritik offen steht. Deshalb hat — ein ungemein charakteristisches Symptom — diese reiche und bewundernswerte Literatur nicht eine Gestalt geschaffen, die in dem Besitz der Menschheit mit mythischer ewiger Wahrheit fortlebte: keinen Parzival oder Tristan, keinen Don Quijote oder Sancho Pansa, Hamlet oder Othello, Faust oder Wilhelm Tell, Raskolnikow oder Hjalmar. Denn hinter jeder Gestalt der französischen Dichtung steht die Angst, ob auch jeder einzelne Zug typisch sei, d. h. in richtiger Auswahl aus der Wirklichkeit hervorgezogen; und gerade jene kleinen genialen Züge der Intuition fehlen, die uns Harpagon oder selbst noch Alceste (im „Menschenfreund" Molières) erst ganz zu lebendigen Menschen machen würden: Hamlet unter den Schauspielern, Hjalmar auf dem Diner. Ich wüßte nur Eine Ausnahme: des Abbé Prévost Manon Lescaut (während ihr Liebhaber doch bloßer Typus bleibt); aber er hat auch nie zu der Elite der Grands écrivains gehört.

Auf der anderen Seite: Welch unglaubliche Fülle von Weltkenntnis, von Geist, von Kunst hat diese Literatur der Nachwelt vererbt! Wie hat sie ein großes Geheimnis der antiken Kunstblüte: die bewußte Pflege der Tradition, erst wieder zu Ehren gebracht! Sie hat die europäische Literatur vor der Gefahr phantastischen Umherirrens gerettet — und dies, indem sie eben jenen Begriff einer wirklich nationalen Literatur zum erstenmal greifbar verwirklichte. Deshalb durften Corneille und Lesage ruhig spanische Vorbilder aufnehmen, La Bruyère einen neuen Theophrast schreiben, Lafontaine einen neuen Äsop — es wurden doch französische Werke in dem Ton der Salons voll großer Herren und vornehmer Damen, voll persönlichen Ehrgeizes — aber auch voll nationalen Stolzes. Denn auch dies ist neu: das Verhältnis der „Gesellschaft" zu der neuen Literatur. Die Gesellschaft, das ist eben von einem bestimmten Standpunkt aus die Auslese der Menschheit — sie ist ähnlich aufgebaut wie die neue Literatur. Ludwig XIV. begünstigt Molière; La Bruyère lebt im Hause des großen Condé; die Akademie vereinigt prinzipiell beide Aristokratien: die gesellschaftliche und die künstlerische. Das blieb Tra-

Digitized by Google

dition in Frankreich; anderwärts hat es die Welt nicht gesehen, wenn man von dem kleinen Weimar absieht.

Damit wiederum hängt nun das letzte in der neuen Literatur zusammen: die Poesie beginnt eigentliche Wortkunst zu werden. Der Schriftsteller, der Mann der Wissenschaft, der Hofmann begegnen sich in einer besonderen Pflege des Wortes. Der Dichter braucht das Wort nicht bloß um seines Inhalts wegen: welche Stimmung es erweckt, ist ihm ebenso wichtig; das ungenaue, ja das unrichtige Wort kann das beste sein. Jene drei aber brauchen das Wort ganz als Träger eines bestimmten Inhalts. Das berühmte „mot propre", das einzig passende Wort, ist für den Geschäftsmann und den Forscher unschätzbar. Und schließlich gewinnt es aus seinem typischen Gebrauch ja doch auch wieder seine eigene Stimmung. — In unseren Tagen hat Theodor A. Meyer gegen Lessings Laokoon behauptet, die Poesie habe gar nicht in erster Linie Anschauung zu geben, sondern eben als Wortkunst mit den Worten und Begriffen zu wirken. Soweit dies richtig ist — und auf moderne Dichtung jedenfalls paßt es oft: man denke nur an extreme Wortkünstler wie Rainer Maria Rilke! — ist es bei jenen Schriftstellern erst praktische Wahrheit geworden.

So brachte die klassische Literatur den Franzosen ganz neue Werte; und verschloß anderen den Weg. Denn auch zur Antike stellte sie sich wie zu der Natur in das Verhältnis meisternder Anerkennung. Die Kunstform der antiken Tragödie ward unter engen Gesichtspunkten aufgefaßt, bis die Lehre der drei Einheiten obligatorisch ward: die Vorschrift, daß die einheitliche Handlung auf einem Schauplatz in einem Tage vor sich gehe — wieder ein Verbot wider die Phantasie, diesmal die des Zuschauers. Die Wortwahl ward von der lebendigen Entwicklung abgeschnitten, die Kritik überall auf bestimmte Vorschriften vereidigt. Die Alleinherrschaft dieses Systems hat in Deutschland erst Lessing ganz — und in Frankreich Victor Hugo nur sehr zeitweise gebrochen.

Nur zwei Nationen gingen eine Weile ihren eigenen selbständigen Weg, bis auch sie Frankreich tributpflichtig wurden; zwei Nationen, die gleichzeitig, und vor den Corneille, Racine,

Digitized by Google

Molière, ihre höchste literarische Blüte erreichten: Spanien und England.

Die spanische Literatur in der Zeit der Calderon und Lope ist die nationalste Europas; aber eben weil sie dies Prinzip noch weiter trieb als die französische, konnte sie zu universaler Macht nicht gelangen. Die beiden großen Dramatiker setzen katholischen Glauben, spanische Ehrbegriffe, einheimische Theatergewohnheiten voraus; und erst als eine lange Schulung den Deutschen für fremde Kunst fast zu verständnisvoll gemacht hatte, konnten die Schlegel oder Grillparzer den unerschöpflichen Reichtum dieser phantasiereichsten unter allen Kunstliteraturen würdigen. Erst auf dem Umweg über diese gelehrten Dichter sind Calderon und Lope für unsere Dichtung bedeutsam geworden. — Aber die spanische Poesie, in ihrer gläubigen Hingabe an das Leben, in ihrer freudigen Hingabe an die Phantasie, vermochte gerade, was der gebildeteren Kunst jenseits der Pyrenäen versagt blieb: ewige Typen zu schaffen. Sie schenkte der Welt in Don Juan das Abbild der unersättlichen Begehrlichkeit; sie gab ihr in dem ersten großen realistischen Kunstwerk der Weltliteratur jenes unsterbliche Paar, Don Quijote und Sancho Pansa, den Idealisten und den Realisten; ein Paar, von dessen genialer Symmetrie der große Roman späterer Zeit sich kaum je noch freizumachen vermochte — man denke noch an Wilhelm Meister und seinen kaufmännischen Freund, ja an die Weggenossen des Grünen Heinrich in der Schule und auf der Akademie.

Die englische Literatur aber gab uns — und uns vor allen — Shakespeare und damit die Welt noch einmal. Was aber das für die Entwicklung der deutschen Literatur seit Herder und Lessing bedeutet und weiterhin für die der europäischen, braucht nur kurz angedeutet zu werden. Ein Reichtum unvergeßlicher Gestalten, wie er nirgends wieder beisammensteht — selbst nicht in Goethes Dramen —: neben Hamlet und Othello, die wir schon nannten, König Lear und Cordelia, Coriolan und Richard III., Macbeth und Lady Macbeth, Falstaff und Shylock, Peter Squenz und wie viele noch! Szenen und Situationen von gleich unvergeßlicher Macht: König Heinrichs Verabschiedung Falstaffs, oder

Digitized by Google

Banquos Geist beim Mahle, oder die Tötung des Polonius, um ein paar herauszugreifen aus unübersehbarer Fülle. Vor allem aber wieder: eine ganz neue Auffassung der dramatischen Kunst selbst. Unser Begriff der poetischen Lebenswahrheit geht auf Shakespeare zurück. Nicht so, natürlich, daß Gestalten oder Situationen ergreifendster Lebenswahrheit nicht längst vor ihm erdichtet worden wären — und man braucht gar nicht zu den großen Meistern zu gehen, um sie zu finden, zu dem Sokrates des Aristophanes oder dem Hagen der Nibelungennot, zu Parzivals Versenktsein vor den drei Blutstropfen, oder Ugolinos Wut bei Dante — ein böses Weib bei Hans Sachs oder eine verfängliche Szene in einem alten Schwank beweist das auch schon. Aber bei Shakespeare zuerst können wir von der völligen Lebenswahrheit der ganzen Handlung sprechen. Jedes Stück, wie schon Herder verkündete, ja jede Szene bildet eine Welt für sich mit ihrer eigenen Atmosphäre, ihren eigenen Gesetzen; wir messen sie nicht an unserer Wirklichkeit, sondern sie drängt uns überzeugend die eigene auf. Nicht stilisierte Wirklichkeit, wie in der Antike, oder bearbeitete Realität, wie bei den Franzosen — gar kein Verhältnis zu der Natur und Wirklichkeit im ganzen, sondern jedesmal ein einzelner Abschnitt daraus für sich zu völliger Rundheit und Selbständigkeit herausgebildet ... Ohne Shakespeare hätten wir auch Lessing nicht, nicht den jungen Goethe, Schiller, Kleist — alles shakespearesche Figuren, die jede für sich fertig und naturnotwendig in ihrer eigenen Welt stehen. Denn kann man wohl mehr Realität besitzen als Hamlet oder Shylock?

Aber für all dies war die Welt noch nicht reif — auch die englische nicht. Zunächst einmal sind es ganz andere Engländer, die an der Weltliteratur mitbauen: die des „silbernen Zeitalters“: der große Satiriker Swift mit „Gulliver“, der geistreiche Charakteristiker Defoe mit „Robinson“, der elegisch-sentimentale Idylliker Goldsmith mit dem „Landprediger von Wakefield“, der stimmungsvolle Humorist Lawrence Sterne — und schließlich der salbungsvolle Psychologe Samuel Richardson. Diesen beiden aber, sehr verschiedenen Vertretern des englischen Romans, fiel der stärkste Einfluß zu: Sterne ward mit „Tristram Shandy“ und der „Empfind-

Digitized by Google

samen Reise" der Begründer jenes Humors, der seit Jean Paul „der deutsche Humor" heißt und mit dem nationalen Humor unserer Volksmärchen und Schwänke wenig gemein hat; Richardson aber ward mit „Clarissa" und seinen anderen Tugendromanen der Vater der modernen Romanpsychologie.

Es sind alles Männer mehr vom Typus des „Schriftstellers" als des „Dichters", obwohl man besonders Goldsmith und Sterne poetische Gaben nicht abstreiten wird. Es sind Erfinder neuer literarischer Gattungen: der Robinsonaden, der sentimentalen Reisebilder, des Verführungsromans. Bei aller englischen Eigenart haben sie manches mit großen Schriftstellern der nachklassischen Zeit in Frankreich gemein: Swift mit dem freilich viel harmloseren Spötter und Virtuosen philosophischer Erzählungen, Voltaire, der glänzendsten Verkörperung des Schriftstellertypus; oder Sterne mit Diderot, dem sentimental-witzigen Aufklärer, in seinen Erzählungen und Genrebildern („Jacques und sein Herr"; „Der Neffe Rameaus"), dem einzigen großen Humoristen Frankreichs etwa neben Claude Tillier; oder Richardson sogar mit dem Moralfanatiker Rousseau, der nun freilich doch ein Dichter war. Sonst aber beherrscht das Schriftstellerische die europäische Literatur, durch die zunehmende Wissenschaftlichkeit in Frankreich und England verstärkt. Sie stellt auch besonders zwischen diesen beiden nun führenden Nationen Verbindungen her: Voltaire fühlt sich stolz als Newtons Apostel in seiner Heimat; Fontenelle, der Sekretär der Akademie, überwacht, registriert und formuliert die wissenschaftlichen wie die literarischen Leistungen der damaligen Kulturwelt — zu der noch allenfalls Italien gehörte, nicht aber Deutschland. Eine gemeinsame sittlich-ästhetische Weltanschauung durchdrang die Gebildeten aller Nationen: alle Schüler Newtons und Bewunderer der Wissenschaftlichkeit, alle Verehrer Voltaires und Kampfgenossen der Aufklärung. Die Prosa regiert, wenn auch oft in der anmutigsten gebundenen Form, in der epigrammatischen Lyrik Frankreichs wie in dem formlosen, aber lebensvollen Roman Englands. Auf Beobachtung der Wirklichkeit und klare Darstellung ausgewählter Wahrheiten sind die großen Naturforscher genau so gerichtet wie Law-

Digitized by Google

rence Sterne und Diderot. Eins fehlte: ſtarke Stimmung, echtes Pathos. Rouſſeau kam — und die neue Phaſe der Weltliteratur war da.

J. J. Rouſſeau iſt der moderne Dichter, der zum Ausdruck ſeiner inneren Stimmung und Spannung nur noch ſchriftſtelleriſche Mittel vorfindet. Er kommt aus einer altmodiſchen Tradition: aus der faſt noch mittelalterlichen der Stadtrepublik Genf, des letzten Staats, der vom Weſen der antiken „Polis", des „Stadtſtaats", eine Vorſtellung geben kann; er kommt nach Paris, in die Hauptſtadt der Mode auch auf geiſtigem Gebiet. Er ringt danach, ſich hier verſtändlich zu machen. Hätte er in deutſcher Sprache geſchrieben, es wären Oden und Lehrgedichte entſtanden — etwa Albrecht von Hallers Gedichte auf höherer Stufe. Er ſchrieb franzöſiſch, und es wurden Romane, von denen freilich nur die „Neue Heloiſe" ſich ganz als ſolcher gab, der „Emile" zugleich als Erziehungsplan, die „Bekenntniſſe" ſogar nur als Autobiographie. Aber es ſind alles Romane, moderne, pſychologiſche Romane.

Und wieſo moderne? Weil Rouſſeau, voll innerer Stimmung, die er in unmittelbarer Lyrik nicht äußern kann, den Roman zum Werkzeug dieſer perſönlichſten Stimmung macht. Der Roman als Selbſtdarſtellung — das iſt das Neue. Spuren gab es natürlich auch davon ſchon früher, und etwas, vielleicht nicht wenig davon, wird im „Parzival" ſtecken, wie es im „Don Quijote" oder „Simpliziſſimus" ſteckt. Jetzt aber wird alles dem untergeordnet. Bezeichnend iſt wiederum die Stellung zur Natur. Rouſſeau liebt ſie, ja, als die vertrauteſte Dienerin. Die Natur iſt ein Mittel, die ſeeliſchen Zuſtände auszudrücken — ein Satz, den erſt Byron oder Amiel ausſprechen, der aber ſchon in dem ganzen Rouſſeau herrſcht. Auch bei ihm die bewußte Auswahl — er hat ſogar lange geſucht, ehe er den Genfer See als ſymboliſchen Hintergrund der „Neuen Heloiſe" wählte —, aber nicht mehr von abſtrakten Formeln wie „ſchön" und „wahr" geleitet, ſondern von ſeinem ſubjektiven Bedürfnis. — Rouſſeau findet den neuen Stil des Romans noch nicht, weil er zwiſchen lyriſch-poetiſchen und rhetoriſch- oder auch philoſophiſch-proſaiſchen Aus-

Digitized by Google

drucksmitteln schwankt — gerade wie später bei uns Jean Paul; aber er findet die neue Tendenz.

Damit ist als die erste schlechtweg kosmopolitische Form der moderne Roman gegeben: sein Gegenstand eine psychologische Entwicklung, seine Absicht Selbstdarstellung des Dichters. Er mag nun „Werther" heißen oder „der arme Spielmann", „der grüne Heinrich" oder „Ludolf Ursleu" — er stammt von Rousseau ab. Er kann die soziale Tendenz stärker ausarbeiten oder den landschaftlichen Hintergrund; aber soweit ein Roman modern ist, bleibt er von der „Neuen Heloise" mitbedingt.

Damit sind wir in die Epoche, die Goethe (wir sahen es am Eingang) erst erwartete, eigentlich schon hineingekommen. Es ist der Geist einer „fordernden" und anklagenden Generation — und Kampfromane sind seitdem fast alle führenden, die „Ritter vom Geiste" und „Die Kinder der Welt" und „Martin Salander" und „Der Rangierbahnhof". Es ist immer das Bekenntnis eines innerlich bewegten Lebens — und die biographische Modellbenutzung wird auch von Goethe in „Werthers Leiden" weitergeführt, um in naturalistischen Schlüsselromanen Zolas und der Goncourt zu enden — oder noch nicht zu enden. Sogar die subjektivistische Form, die Rousseau selbst von Richardson übernahm, dauert in Briefromanen, in eingelegten Tagebüchern, in bekenntnishaften Vorreden oft seltsam genug bis in eine sonst objektiver gewordene Neuzeit fort.

Was Rousseau für den Roman tat, das tat Goethe für Lyrik und Drama — nur noch künstlerisch reiner, vollendeter, weil er eben ein Dichter war, dem Rousseau den Zugang zu den dichterischen Ausdrucksformen freimachen half. Die moderne Lyrik ist in ihren wichtigsten Teilen von Goethe bedingt: nämlich als Bekenntnislyrik, als möglichst unmittelbarer Ausdruck eines inneren Erlebnisses — was sie vordem nur ausnahmsweise gewesen war, ist uns fast absolute Forderung geworden. — In der Erneuerung des Dramas hatte ihm Lessing vorgearbeitet, indem er die alte Beobachtungs- und Modelltechnik der Komödie auf die Tragödie übertrug; bei Goethe kommt die starke Einfühlung hinzu, die jeder Figur etwas von seiner lyrischen Stimmung gibt; und ferner

Digitized by Google

als Grundlage auch des Dramas das eigene Erlebnis. So erschafft Goethe, den man hundert Jahre lang für einen Nichtdramatiker erklärt hat, ihn, den Dichter des „Faust“, den Virtuosen des „Clavigo“ — er erschafft das moderne psychologische Schauspiel, und von „Torquato Tasso“ führt der Weg über „Sappho“ zu „Rosmersholm“.

Aber auch für die Führung der Handlung bedeutet Goethe eine neue Epoche. Die Konzentration auf das seelische Erlebnis hält von den „Wahlverwandtschaften“ romanhafte Abenteuer, von „Tasso“ und „Iphigenie“ theatralische Handlung ganz fern. Die Lyrik reinigt sich von dem Aufputz mythologischer Verschönerungen. Überall entsteht eine Kunst, die nur durch reines Aussprechen tiefgefühlter Zustände wirken will.

Freilich, Goethe selbst hält sich nicht auf dieser Höhe: der „Wilhelm Meister“ wird wieder romanhaft, der „Egmont“ schon theatralisch. Aber seine Lyrik blieb die größte, reinste, die die Welt gehört hat; und durch ihr bloßes Vorhandensein sind die Ansprüche an deutsche Lyrik ebenso gesteigert worden, wie die an einen deutschen Roman durch die „Wahlverwandtschaften“ hätten gesteigert werden sollen.

Aber auf die Weltliteratur hat Goethe vor allem mit dem „Werther“ gewirkt, der in Frankreich und Italien wie in Deutschland eine Wertherliteratur schuf. Nach ihm hat nur noch ein Deutscher von Nietzsche ein „europäisches Ereignis“ genannt werden können: Heine mit der neuen Kunst seiner Lyrik, die nicht mehr eine Stimmung wiedergibt, sondern Stimmungen komponiert. Sonst ist die unvergleichliche Blütezeit deutscher Dichtung von Lessing bis zu Lenau für die Weltliteratur nahezu verloren gewesen. Schiller schuf ein nationales Drama, indem er ihm statt der inneren Erlebnisse des Dichters die inneren Erlebnisse der Nation zugrunde legte: das Bedürfnis nach politischer Betätigung, das in „Fiesco“, „Don Carlos“, „Wallenstein“, „Tell“, „Demetrius“ so viele wechselnde Formen annimmt wie Goethes Liebeserlebnisse in „Götz“, „Clavigo“, „Tasso,“ „Nausikaa“. Auf diesem Weg folgte Kleist, der aber in seinem tief leidenschaftlichen Durchleben der großen Probleme Goethes und Schillers

Digitized by Google

Dramenbildung vereinigte. Aber ſolche nationalen Ausdrucksformen, wie Schiller und Kleiſt ſie für die neue Art des Dramas finden mußten und fanden, war faſt ſo unüberſetzbar wie Goethes Lyrik und die ſeiner bedeutendſten Nachfolger neben Heine. Hölderlin und Novalis ſind ſelbſt für ihre Landsleute zu intim, Lenaus und Mörikes Vers iſt von der Muſik ihrer ſprachlichen Fügungen zu ſchwer zu trennen. Grillparzer verſchloß ſich eigenſinnig in eine nur dem Öſterreicher ganz verſtändliche Chiffrenſprache. So ging die Führung in der univerſalliterariſchen Entwicklung an kleinere, aber verſtändlichere Geiſter über.

Nur die Romantik wirkte in dieſen fort. Nicht zwar mit ihren bedeutendſten, tiefſten Kräften, aber doch mit hiſtoriſchen Tendenzen und Stimmungsreizen. Dieſe halfen der ſonſt vielfach kaum vergleichbaren franzöſiſchen Romantik zum Durchbruch; ſie gaben aber auch dem einflußreichſten Schriftſteller in Goethes ſpäter Lebenszeit die Richtung. Denn das war eben nicht Goethe, ſondern Sir Walter Scott.

Der engliſche Roman hatte ſich durch ſeine Neigung zur Breite, ſeine Tendenz auf Totalität, ſeine Freude am bunten Nebeneinander immer von dem konzentrierteren der Franzoſen unterſchieden. Mehr als die ausgearbeitete Pſychologie des Einzelnen intereſſierte auf der Inſel die ſummariſche Pſychologie der Verhältniſſe. Dieſe nationale Art brach wieder durch. Der engliſche Roman ward wieder „Volksroman“: ein Verſuch, das engliſche Volk ſelbſt zum Helden zu machen, und zwar unter zweierlei Geſichtspunkten: dem vertikalen Durchſchnitt nach, als hiſtoriſcher Roman Walter Scotts; oder dem horizontalen nach, als ſozialer Roman der Dickens, Thackeray, George Elliot (und ſchon bei ihren Vorgängern). Beide Formen haben auf die neuere Entwicklung des europäiſchen Romans ſtark eingewirkt, beſonders da ſie von Frankreich her unterſtützt wurden: der hiſtoriſche Roman freilich brauchte die Hilfe von Victor Hugo, Dumas dem Vater, Mérimée, nicht ſo wie der ſoziale die der doch viel niedriger ſtehenden Romane von Eugène Sue. — In Deutſchland erhob ſich aus der Reihe der Schüler Scotts Wilibald Alexis, dem mit vielfach entgegengeſetzten Tendenzen Theodor Fontane folgte;

Digitized by Google

aus dem sozialen Roman ward erst der jungdeutsche Roman Gutzkows, Spielhagens und anderer, dann der Arbeitsroman der Auerbach, Freytag, Heyse. Und da diese Vorbilder noch jetzt nachwirken, ist der Einfluß jener französisch-englischen Romanentente noch heute auf der deutschen Romanbühne zu spüren. Wogegen viel originellere Romandichter Frankreichs, Balzac, Beyle-Stendhal, auch Mérimée, als Novellisten erst nach Jahrzehnten ihre Wirksamkeit in Deutschland begonnen haben.

Damit haben wir die „Weltliteratur der Gegenwart" erreicht. Die wichtigeren Kräfte, die ihr den Boden bereitet haben, glauben wir aufgezählt zu haben. Einzelne Autoren wären noch zu nennen, die in unsere Literatur gleichsam aufgenommen wurden, ohne doch eben einen stärkeren Einfluß als mancher einheimische Liebling auszuüben; so kurz vor der Revolution der Liederdichter Béranger, später der liebenswürdige Humorist Claude Tillier; so der größte der Volksdichter, Robert Burns, und noch mancher andere, den unsere trefflichen Übersetzer, Gaudy, Ludwig Pfau, Ferdinand Freiligrath, unserem poetischen Nationalvermögen einverleiben konnten. Umgekehrt ist neben Heine E. T. A. Hoffmann in Frankreich ein Lieblingsschriftsteller geworden, ohne doch nachhaltigen Einfluß auszuüben. Religiöse und gelehrte Schriftsteller haben überall wohl nicht nur durch den Inhalt ihrer Werke auf das Ausland gewirkt; die Zeitungen stellen schon seit lange eine Art Literatur zwischen den nationalen Literaturen dar, mit nationalen Tendenzen, aber kosmopolitischem Wesen. So wären vielleicht auch sonst noch allerlei Einzelheiten nachzutragen; aber im ganzen sind die Faktoren wohl verzeichnet, welche eine in gewissem Sinn einheitliche Weltliteratur geschaffen haben.

Wir setzen also ihren Anfang früher an, als Goethe es tat: im wesentlichen, meinen wir mit Joseph Texte, beginnt sie mit Rousseau. Aber sie tritt in eine neue Phase mit Goethes eigener Dichtung, und erst gegen Ende seines Lebens sind die neuen literarischen Tendenzen so weit amalgamiert, daß von einer relativ einheitlichen Weltliteratur allenfalls gesprochen werden kann. Der Hauptbeweis dafür ist die Schnelligkeit, mit der jetzt literarische Moden die Welt erobern: Byronismus und Weltschmerz, Exotis-

Digitized by Google

mus, Victor Hugos Reimpracht, der Feuilletonismus, die lyrisch-epische Manier. Als Ergebnis haben wir jetzt eine übereinstimmende Grundform des Romans; bestimmte Anforderungen an die Technik des Dramas; die Forderung des inneren Erlebnisses für die Lyrik; und zahlreiche Einzelberührungen. Versuchen wir es nun, ein Bild davon zu gewinnen, wie weit diese allgemein angedeuteten Übereinstimmungen im einzelnen reichen.

Digitized by Google

Drittes Kapitel

Die Dichtung der Gegenwart

Um uns eine Vorstellung davon zu verschaffen, wie weit heute von einer einigermaßen einheitlichen Weltliteratur gesprochen werden kann, müssen wir zunächst den Ausdruck „Welt" ein wenig begrenzen. Natürlich kann es nur so weit gemeint sein, wie überhaupt von einer einigermaßen einheitlichen Kulturwelt gesprochen werden kann. Ihren Kern bildet nach wie vor die große Vierzahl der Kulturnationen: Deutschland, Frankreich, England, Italien. Gewissermaßen als Kolonien erscheinen in literarischer Hinsicht die deutsche Schweiz (Deutschösterreich gehört in kultureller und literarischer Betrachtung schlechtweg zu Deutschland!) und die russischen Ostseeprovinzen; die französische Schweiz und Belgien; die Vereinigten Staaten und die fortgeschrittensten Teile von Australien. Doch ist auch in diesen „Nebenländern" vielfach eine große Selbständigkeit anzuerkennen, die in Belgien und der Schweiz auf einheimischer Tradition, in Nordamerika auf starker eigener Neubildung beruht. — Um diesen Kern vier großer Nationen, die die kulturelle Fühlung nie völlig verloren haben (nur England hat durch nicht kurze Zeiträume sich auf diejenige mit dem Nachbarn jenseits des Kanals beschränkt und hat zu der deutschen Kultur noch heute ein merkwürdig gespanntes Verhältnis), kommen, um sie gruppiert, eine Anzahl anderer Nationen, die entweder wegen ihres geringeren Umfangs oder wegen ihrer jüngeren Kultur erst in zweiter Reihe stehen, wenigstens wenn man ihre Gesamtleistungen betrachtet — für die Vergangenheit können die Niederlande, für die Gegenwart Rußland und die drei nordischen Germanenvölker beanspruchen, durchaus Kulturnationen ersten Ranges gerade vom Standpunkt der literarischen

Digitized by Google

Würdigung aus zu heißen. Ihrem Verhältnis zu Deutschösterreich verdanken es Ungarn und Tschechen, dem zu England die modernen Irländer (die von der alten keltischen Literatur durch einen völligen Bruch der Tradition getrennt sind), daß sie nehmend und zum Teil auch gebend dieser großen Kulturgemeinschaft zugerechnet werden. Dagegen stehen Spanien und Portugal, einst weltbeherrschende Nationen und die eine auch durch ihre Dichter und Künstler, schon ferner; ihr geistiges Leben scheint noch um Generationen zurück, was natürlich wieder die Aufnahme moderner Produktionen, besonders der Franzosen, und gelegentliche Aufmerksamkeit der Welt auf spanische Werke nicht ausschließt. Ähnliches gilt für das moderne Griechenland und die Balkanstaaten überhaupt, die teils langdauernde Beziehungen zu dem zurückbleibenden Orient, teils einseitige Nachahmung französischer Muster zu vollberechtigten Gliedern jenes Kulturkreises noch nicht hat werden lassen. (Ich muß mein Urteil, das ja nur das meine sein will, unbefangen aussprechen dürfen, auf die Gefahr hin, den zuweilen etwas frühreifen Kulturstolz von Nationen zu kränken, deren peripherische Stellung ja nicht nur auf geographische Ursachen gegründet ist, sondern auch auf historische: auf die Notwendigkeit schwerer Kämpfe, die eine freie Entfaltung hoher Kultur im eigentlichen Volk noch gar nicht aufkommen lassen konnten.) Der Orient selbst gehört zu dieser europäisch-amerikanischen Kulturgemeinschaft ebenfalls nur in seinen höchsten Bildungsschichten, steht aber bei geringerem passivem Anteil an der Weltliteratur der Gegenwart aktiv sehr günstig da insofern, als in erster Linie Japan, dann auch China, Indien, ja sogar die kulturarmen Völker Asiens und Afrikas gerade neuerdings wieder auf unsere Weltdichtung bedeutenderen Einfluß gewonnen haben. — Fast am stärksten sind die Kolonien der iberischen Völker abgeschieden: die Literaturen Südamerikas sind, wie es scheint, von der modernen Entwicklung nur äußerlich beeinflußt und haben für die anderen Völker Bedeutsames in neuerer Zeit ihrerseits nicht erzeugt.

So besteht eine große Kulturgemeinschaft, die aber ja nicht als eine zu sehr gleichmäßige vorgestellt werden darf. Vielfach bestehen engere Gruppen mit gemeinsamem Kulturbesitz; aber

Digitized by Google

ſelbſt wo ſie eine ſo enge Zuſammengehörigkeit beſitzen wie zum Beiſpiel Frankreich und Belgien, ſind durch hiſtoriſche Verſchiedenheit der Grundlagen, durch divergente Entwicklungen (etwa in religiöſer Hinſicht) immer noch ſehr merkliche Verſchiedenheiten wie der kulturellen überhaupt ſo insbeſondere der literariſchen Phyſiognomie vorhanden. Betrachtet man aber jene Kulturwelt als Ganzes, ſo muß man ſagen, daß mindeſtens ihre literariſche Einheitlichkeit eigentlich nur in zwei gemeinſamen Beſitztümern beſteht: in dem grundlegenden der Bibel (und der Antike, ſoweit ſie dem Chriſtentum amalgamiert iſt; allenfalls auch darüber hinaus, ſoweit ſie Lehrgegenſtand der Schule iſt) und dem heute noch immer ausſchlaggebenden der franzöſiſchen Literatur. Die Lektüre franzöſiſcher Romane und die Zuſchauerſchaft bei franzöſiſchen Theateraufführungen ſind es faſt allein, was die gebildeten Kreiſe Rumäniens oder der jungen Türkei oder Südamerikas mit der Weltliteratur verbindet. Wiederholt ſich doch eine ähnliche Erſcheinung auf anderen Gebieten: deutſche Wiſſenſchaft, engliſcher Sport und engliſche Diät, franzöſiſche Mode, Schwärmerei für italieniſche Kunſt verbinden vielfach zu dem Schein einer kulturellen Gemeinſchaft auch Bildungsgruppen von inhaltlich durchaus verſchiedener Struktur.

Aber man darf daraus, daß die franzöſiſche Literatur der Kitt iſt, der faſt allein noch die peripheriſchen Glieder mit der Weltliteratur verbindet, keineswegs ſchließen, daß wir wieder in dem Zeichen einer franzöſiſchen Weltherrſchaft in der Poetik ſtünden. Im Gegenteil; man muß ſagen, daß im Augenblick die franzöſiſche Literatur faſt die unmodernſte iſt, wenigſtens im Roman und Drama — in der Lyrik hat ſie dagegen an dem Durchbrechen der neuen Tendenzen ſehr weſentlich mitgearbeitet. Sonſt aber iſt ſie in Stoffwahl, Technik, Tendenz merkwürdig konſervativ, wo nicht reaktionär; was freilich dem Geiſt einer ſo alten, ruhmreichen, durch die ſtärkſte Tradition gefeſtigten Dichtung naheliegt. Noch rückſchrittlicher als ihre Praxis iſt im ganzen ihre Theorie, ſeit Brunetière ſich mit ebenſoviel Energie wie Erfolg für die Rückkehr zu den Klaſſikern einſetzte und die Lemaitre und Faguet aus Impreſſioniſten mehr und mehr Doktrinäre ſeiner Richtung

Digitized by Google

geworden sind; und selbst der sonst vielfach so moderne Anatole France (der übrigens nicht mehr kritisiert) ist in literarischen Fragen altfranzösisch, mehr sogar als der politisch ausgesprochen reaktionäre Bourget. Symptome einer Wandlung zeigen sich freilich; nicht bloß darin, daß in der jüngeren Literatur an Stelle des selten ganz überzeugten Schmollens mit der Académie Française Unabhängigkeit von ihr zu treten scheint; auch nicht bloß in jener fast grundsätzlichen Erneuerung der Lyrik. Ein beachtenswertes Zeichen ist aber besonders jene von Brunetière und Faguet so lebhaft beklagte Empfänglichkeit für fremde, besonders nordische Einflüsse. Ist doch mit dem Vicomte de Vogüé ein Anwalt des russischen Romans sogar in die Akademie vorgedrungen. Aber auch die Kenntnis deutscher Dichtung nimmt erfreulich zu, und neben die begeisterte Verehrung Richard Wagners stellt sich vielfach die Bewunderung Nietzsches. Ja, die von Verlaine und Mallarmé miterzogene Schule der „Blätter für die Kunst" besitzt in Gérardy sogar einen doppelsprachig dichtenden Autor, wie auch in Stefan George selbst auf der deutschen Seite.

Im ganzen muß freilich zugestanden werden, daß die Weltliteratur der Gegenwart von deutschem Geiste noch weniger erfüllt ist als von französischem: wenn jener zu den äußeren Grenzen entweicht, ist dieser noch im Mittelpunkt festgehalten. Allerdings glaube ich, daß als Ganzes genommen unsere heutige deutsche Literatur die modernste ist — mit anderen Worten, daß sie die für den gegenwärtigen Stand der Entwicklung bezeichnendsten Tendenzen am vollständigsten vertritt, während Rußland, die nordischen Reiche, die Vlamen, ja auch die Italiener einzelne Tendenzen vielleicht noch stärker zum Ausdruck bringen, nie aber jene Vollständigkeit erreichen. — Trotzdem ist die deutsche Dichtung unter den Kulturvölkern die am wenigsten verbreitete, wie die französische die bekannteste ist. Nur eben in den romanischen Ländern beginnt sich das zu bessern, und bei unseren nördlichen Nachbarn ist natürlich der deutsche Einfluß nie völlig geschwunden. Schiller hat in Rußland fast zu den Klassikern gehört, und deutsche Literaturkenntnis versteht sich für die schwedischen, dänischen, norwegischen Dichter von selbst, von denen viele, wie Ibsen, Strind-

Digitized by Google

berg, Garborg (und übrigens auch der deutschfeindliche Russe Dostojewski sogut wie der deutschfreundliche Turgenjew), auch lange unter uns gelebt haben. Jetzt aber gibt es auch in Italien gute Kenner deutscher Literatur, wie den gelehrten Farinelli und den feinsinnigen Gnoli; und eine eigene Zeitschrift („Rivista di letteratura tedesca") bezeugt das erfolgreiche Werben der Fasola und Manacorda. In Frankreich aber besteht nicht nur in noch größerem Maßstab seit Jahren eine Revue Germanique, sondern jene intime Vertrautheit mit deutscher Literatur, die früher Arthur Chuquets Alleinbesitz war, wird jetzt durch zahlreiche ausgezeichnete Arbeiten jüngerer Gelehrten bezeugt; über Kotzebue, Platen, Lenau, über Grillparzer, Friedrich Schlegel, Novalis, Gutzkow, Gottfried Keller, Rosegger, aber auch über das Nibelungenlied, Hartmann von Aue, Hans Sachs besitzen wir französische Untersuchungen, die den besten einheimischen zur Seite gestellt werden können oder sie übertreffen. Nur in England hält man eigensinnig an dem Grundsatz Ruskins fest, daß man keine deutschen Bücher lesen solle. Die gelehrtesten Kenner, denen kein französischer Winkeldichter entgeht, kennen Goethe nur dem Namen nach; und ein Forscher von europäischem Ruf wie Saintsbury hat sich nicht zu kompromittieren geglaubt, als er über deutsche Literatur im neunzehnten Jahrhundert schrieb, ohne zum Beispiel von Friedrich Hebbels Bedeutung eine Ahnung zu haben. Die amerikanische Ästhetik und Poetik, die durch ihre nüchterne Sachlichkeit sehr unterrichtend ist, kennt gleichfalls eher spanische Dramen als deutsche und würde niemals die „Wahlverwandtschaften" oder eine Novelle von Heyse oder Storm zitieren. Die wenigen Ausnahmen, wie Edmund Gosse und William Archer — die freilich auch die ersten Kritiker Englands sind — und nach diesen in langem Abstand Bernard Shaw, haben für die nähere Bekanntschaft mit deutscher Dichtung fast so wenig erreichen können wie einst Carlyle, der uns liebte ohne uns zu verstehen, oder de Quincey, der uns verstand ohne uns zu lieben. Die politischen Gegensätze, das Vorurteil von der Unübersetzbarkeit oder gar Unverständlichkeit deutscher Bücher, der insulare Eigensinn, der nun einmal nur mit Frankreich und allenfalls Italien

Digitized by Google

eine Ausnahme macht — das wirkt alles zusammen; ob die neu einsetzenden Bemühungen rühriger Verleger in England und Amerika es bessern werden, wie noch mehr im Interesse der Englisch sprechenden Völker als in dem unseren zu wünschen wäre, bleibt abzuwarten.

Es ist keineswegs ein Paradoxon, wenn wir die Anschauung vertreten, in einem Augenblick, in dem die deutsche Literatur außerhalb ihres Sprachgebietes nicht nur weniger als die französische und englische, sondern vielleicht sogar weniger als einige Vertreter der italienischen Dichtung bekannt sind, sei sie dennoch die modernste. Es ist ja vielmals ganz natürlich, daß die früher herrschende Literatur bei den mehr passiven Nationen noch lange führend bleibt, und daß gerade auch ihre Modernität der Verbreitung unserer Dichtung für den Moment entgegensteht — genau so, wie es der französischen Malerei mit Manet und mit Monet erging. Daß aber unsere Anschauung richtig sei, werden wir noch darzutun versuchen, wie wir denn überhaupt in diesem Kapitel späteren öfters vorzugreifen kaum vermeiden können. Wenn aber diese Ansicht in Deutschland selbst nicht nur Widerspruch, sondern sogar Erstaunen hervorrufen sollte, ist das nicht zum mindesten die Schuld der deutschen Kritik, der händelsüchtigsten in der Welt. Immer wieder verbreitet sie das Dogma, unsere moderne Literatur sei buntscheckig aus Nachahmungen fremder Meister zusammengesetzt — ohne zu erkennen, welch einheitlicher Geist hier (gerade wie beim Klassizismus oder bei der Romantik) die „Nachahmungen" trägt; ohne zu beachten, wie oft deutsche Dichter da nur als Nachahmer erscheinen, wo universelle Tendenzen von ihnen gründlicher durchgearbeitet worden sind als von einem oder dem anderen fremden Autor. — Womit die Existenz auch wirklicher äußerlicher Nachahmungen selbstverständlich nicht abgestritten werden soll.

Auch das ist zuzugeben, daß der Anstoß zu jenen Tendenzen, deren Gesamtentwicklung unsere Literatur modern macht, vielfach von außen kam — nur daß eben der Naturalismus und der Impressionismus in Frankreich, der Realismus im Norden, die Weltanschauung Tolstois oder die Technik Maeterlincks jede für

Digitized by Google

ſich iſoliert blieben. Deutſchland faßte ſie zuſammen, wie es mit Leſſing, Herder, Wieland, Goethe orientaliſche, antike, franzöſiſche, engliſche Anregungen vereinigte und weiterentwickelte.

Es wäre nicht übel, wenn man eine bunte Karte der Weltliteratur zeichnen könnte, um die Verteilung der modernen Tendenzen und der konſervativen Widerſtände für Stoffwahl, Technik, Abſicht der literariſchen Produktion anſchaulich zu machen. Einigermaßen werden wir noch weiterhin dieſe Lagerung wenigſtens anzudeuten verſuchen.

Um nun zu zeigen, was uns in der Weltliteratur der Gegenwart als vorzugsweiſe charakteriſtiſch für die Entwicklung, als „modern" erſcheint, gehen wir am beſten von dem Mittelpunkt aus: von dem dichteriſchen Prozeß ſelbſt.

Daß nämlich in dieſem ſich nichts verändern konnte oder doch nichts ſich verändert habe, iſt ein Vorurteil, das hiſtoriſch-pſychologiſcher Betrachtung nicht ſtandhält. Vergleichen wir auch nur einen Augenblick die Entſtehung einer Dichtung, wie ſie unter Primitiven noch heute beobachtet werden kann, mit der, die ſich innerhalb der Kulturzone vollzieht, ſo bleibt als gemeinſchaftlich eigentlich nur übrig, was wir längſt als aller Poeſie weſentlich feſtſtellen konnten: das ſubjektive Moment der Erregung, das objektive des „intereſſierenden Gegenſtandes". Im übrigen iſt ſelbſt die naivſte Poeſie eines Modernen von jener „choriſchen Poeſie" an der Bahre des Helden oder beim Ausmarſch in die Schlacht durch ein ſolches Mehr von Bewußtheit, Tradition, Anſprüchen an die Form, Originalitätsprüfung getrennt, wie etwa beim Vergleich Bismarckſcher Politik mit der eines Negerſtaatsmanns (deren es ganz bedeutende gegeben haben mag) feſtgeſtellt werden würde. — Der dichteriſche Prozeß ſelbſt unterliegt einer langſamen, aber unaufhörlichen Evolution; und daß wenigſtens die Ergebniſſe dieſer Entwicklung auch den Zeitgenoſſen zur Empfindung (wenn auch nicht zum deutlichen Bewußtſein) kommen, erhellt aus der wichtigen Tatſache, daß faſt jede Epoche von dem typiſchen „Dichter" eine andere Vorſtellung gehabt hat. Dieſer Wechſel der Anſchauungen vom Weſen des Dichters (und des Dichtens) iſt ſo bedeutend, daß ich die Ausbildung des modernen Dichterideals

Digitized by Google

geradezu für die zentrale und bestimmende Tatsache der neueren literarischen Entwicklung zu halten geneigt bin.

Ausführlich auf die Geschichte des Dichterideals einzugehen, ist hier nicht möglich. Es genügt, auf einige wichtige Phasen dieser Entwicklung hinzuweisen. Sie ist im allgemeinen durch zwei Hauptmomente charakterisiert: daß der Dichter sich immer mehr aus der Gemeinschaft des „Publikums" löst und daß die Dichtung immer mehr von dem Zwang der „Gelegenheit" des schaffenden Anstoßes freigemacht wird. Die Geschichte des dichterischen Prozesses ist, scheint mir, wesentlich die Geschichte dieser beiden Loslösungen.

Der Dichter ist zunächst nur einer von vielen, die durch einen gemeinsam durchlebten Vorgang in äußerste Erregung versetzt werden, so daß eine Befreiung von derselben ihnen geradezu eine physische Notwendigkeit wird. Aus der Mitte der Trauernden, Freudigen, Zornigen, Bangenden springt einer hervor, in dem sich die dumpfe Empfindung wenigstens einigermaßen zu verständlichen Worten verdichtet, dann ein anderer und dritter; und jedesmal stimmt der „Umstand", die anwesende Versammlung, mit fast animalischem Geheul und Lärmen ein. Der Dichter, sehen wir, existiert hier nicht ohne die Menge, und ist die Erregung vorbei, ist er einer aus der Menge wie ein anderer auch. Man fordert nichts von ihm, noch er von den anderen.

Trotzdem wird eine spezifische Begabung schon für diesen „Vorsänger" primitiver Zeichen vorausgesetzt werden müssen: in Spuren wenigstens gab ihm mehr als seinen Brüdern ein Gott zu sagen, was er leide. — Vollzieht sich nun eine weitere Steigerung seiner Begabung, so wird der Mann auch schon auf Erregungen reagieren, die andere dazu nicht genügend erschüttern; er wird auch nicht bloß unter dem unmittelbaren Eindruck von Tod, Krieg, Not seinen Schrei ausstoßen, sondern die lebhafte Vorstellung von diesen Dingen mag genügen — womit die erste Loslösung von der Gelegenheit, die erste Fernwirkung eines Ereignisses gegeben ist. Dieser Mann nun steht mit seiner Erregung vereinzelt unter Ruhigeren, die er aber in seine Stimmung hinübereißt; so wird dieser der Seher, der von oben her Inspirierte,

Digitized by Google

das Gefäß göttlicher Offenbarung — eine Vorstellung, die völlig nie mehr von unserem Bilde des Dichters zu trennen ist, die aber in verschiedenen Epochen mit sehr verschiedener Energie betont wird.

Entsteht nun irgendwie ein Bedürfnis nach solcher erregter Stimmung, sei es um der in ihr allein möglichen Verkündigung sonst verborgener Dinge willen, sei es, weil die dichterisch erregte Sprache als würdiger Ausdruck für heilige Dinge empfunden wird, so kommt als neu eine bestimmte Anschauung von der spezifisch dichterischen Ausdrucksweise hinzu. Diese wird nun von dem Dichter gefordert, der nunmehr als ein „Künstler" angesehen wird, als der Besitzer gewisser technischer Erfahrungen und Mittel, wie sie auch der Schmied oder der Medizinmann, jeder in seiner Art, besitzen. Er heißt der, der es versteht, etwas zu machen — der „Poet"; seine Tätigkeit wird nach den wichtigsten Kunstfertigkeiten der beiden Geschlechter als „schmieden" oder „weben" von Gedichten bezeichnet. Er muß sie auch ohne inneren Zwang, im Auftrag, auf Bestellung vornehmen können, wie der Priester eine Opferhandlung. — Der Dichter ist nunmehr von seiner Gemeinschaft wesentlich unterschieden, und zwar durch den Besitz auserlesener Fertigkeiten; es werden von ihm kunstmäßige Dichtungen — etwa Lieder auf ruhmreiche Vorfahren — gefordert, und er empfängt dafür Lohn; denn der Arbeiter ist seines Lohnes wert. — Auch dies neue Element: das der bewußten, lernbaren, nach Vorschriften ausgeübten Kunst ist aus dem Bild des Dichters nur vorübergehend zu entfernen, wenn nämlich Perioden des „Geniekultus" den Poeten im wesentlichen auf die älteste Stufe, den persönlichen Ausdruck allgemeiner Erregung, hinabzudrücken suchen.

Indem diese Seite, die der gelernten Kunst, einseitig hervorgehoben und die andere, die der persönlichen Begabung, vernachlässigt wird, entsteht schon im Mittelalter der Typus des „gelehrten Dichters", der in völliger Entfremdung von Publikum und erregendem Moment lebt. Der Dichter besitzt immer noch die Fertigkeit, die er vor anderen voraus hat, aber nicht mehr auf Grund einer besonderen, ausgebildeten Begabung, sondern ausschließlich

Digitized by Google

als ein Ergebnis seines Fleißes. Man fordert von ihm lediglich die Erfüllung bestimmter Vorschriften, wenn man auch die Höflichkeit hat, immer noch so zu reden, als habe er mit dem inspirierten Dichter etwas gemein. In Wirklichkeit ist das Dichten ein Beruf geworden und sogar einer, dessen die „besseren Kreise" sich schämen; nur in müßigen Nebenstunden darf man da dichten, wie man lässige Handarbeiten selbst anfertigt, aber Meisterwerke den Gesellen der Zunft überläßt. Nur auf Einem Gebiet hat die höhere ältere Anschauung auch in der Epoche der Berufsdichter fortgelebt: bei dem geistlichen Lied; obwohl etwas Gewerbsmäßiges oder doch Gewerksmäßiges bei der Pastorendichtung auch nicht immer sich verleugnet.

Es ist klar, daß diese drei Typen des Dichters in unserer Zeit überwunden scheinen — obwohl sie in mehr oder weniger „genialen" Stürmern und Drängern, in idealistischen Bildungspoeten und in fleißigen Alltagsschriftstellern fortdauern. Aber in der höheren Literatur vertragen wir sie nicht mehr. Für unser Urteil fehlt es bei dem primitiven Seher allzu sehr an Form, bei dem Kunstschmied an Persönlichkeit, bei dem Auftragsdichter an Wahrheit. Der letzte ist uns der niedrigste, weil bei ihm zwischen Dichter und Gedicht jede innere Verbindung aufgehoben ist. Es fehlt jede Notwendigkeit der Stoffwahl, jede Notwendigkeit der Formgebung, jede Notwendigkeit der Tendenz. Der Poet überlegt sich wie ein Schuster, welchen Stoff er nehmen soll, ob es ein Reiterstiefel werden soll oder ein Damenschuh, billig oder teuer; und arbeitet danach.

Natürlich hat bei wirklich poetischen Naturen auch in den Zeiten, in denen die Anschauung vom Wesen der Dichtung am tiefsten gesunken war, eine innere Beziehung zwischen Dichter und Werk nicht fehlen können, und in die Dramen des Andreas Gryphius oder vollends in die Lyrik Christian Günthers drängt sich gleichsam unerlaubterweise die Seele des Dichters. Aber erst der neue Geniekultus, von England herüberdringend, von der Betrachtung antiker und orientalischer Volkskunst genährt, er erst schafft dem Dichterischen im Dichter wieder freie Bahn. Doch was hätte auch die neue Lehre genutzt ohne die Genies? Der Engländer Young

Digitized by Google

predigte sie mit so großem Beifall; aber in England entstanden erst nach einem Jahrhundert wirklich originelle Poeten; Johann Gottfried Herder aber erzog in Straßburg in Goethe das erste große Beispiel eines neuen Dichterideals.

Die Poesie Goethes ist ganz auf das innere Erlebnis gestellt. Als Bruchstücke einer großen Konfession bezeichnet er selbst seine Werke; Gelegenheitsdichtung im höheren Sinn will er stets gegeben haben. Dies bedeutet zunächst einmal Wiederherstellung des inneren Zusammenhanges von Dichter und Gedicht. Es war in der Vorzeit selbstverständlich, in der gleichsam das Gedicht erst den Dichter machte, in der die Notwendigkeit, von einer überstarken Empfindung erlöst zu werden, den „Vorsänger", den „Seher" zur Aussprache zwang. So war auch noch in dem kunstmäßigen Dichter, der die größte (der Zeit und dem Inhalt nach größte) Zeit der Weltliteratur erfüllt, diese Verbindung durch die Tradition gegeben; sie lockerte sich aber schon, und überlegte Stoffwahl wird nicht selten. Ein mittelalterlicher Dichter wie Hartman von Aue hat augenscheinlich ganz bewußt Themata sehr verschiedener Art nach Auswahl bearbeitet, und bei den Übersetzern ist ähnliches kaum anders denkbar. Bei dem gelehrten Berufsdichter gar spricht nichts zu dem, der ein Werk schaffen soll. Nunmehr aber soll der Dichter nur schaffen, wo er muß. Der innere Zwang soll so stark wirken wie in der ältesten Zeit, nur daß er jetzt auf den einzelnen wirkt, wie damals auf die Gemeinschaft. Denn wenn der Zusammenhang mit dem Werk wieder da ist, ist dafür nunmehr der mit dem Publikum zerstört. Der älteste Dichter war oder wurde Organ der Gemeinschaft; der spätere war der beauftragte Vertrauensmann Aller oder Einzelner; der neue Dichter empfängt seinen Auftrag nur von sich selbst. Womit eine ganz neue schwierigste Aufgabe gegeben war: der Dichter muß nicht bloß sein Werk erschaffen — sondern auch sein Publikum. Goethe und Schiller haben sie systematisch verfolgt, und die Romantiker gehen eigentlich mehr darauf aus, kunstgenießende Menschen zu bilden als Kunstwerke.

Wieder hergestellt ist ferner die Verbindung zwischen der „Gelegenheit" und der Dichtung; wiederum hat die Spirale auf

Digitized by Google

einen uralten Stand zurückgeführt. Dennoch liegt auch hier eine Verschiedenheit vor. Der Zwang des dichtungschaffenden Prozesses war meist elementar und unausweichlich: gleich jetzt mache deine Brust frei oder ersticke; so empfinden es die Propheten des Alten Bundes. Jetzt dagegen schiebt sich zwischen den Anstoß und die Aussprache so gut wie stets eine weit längere Entwicklung — ja sie kann sehr lang sein, wie denn Goethe das Erlebnis ein Menschenalter lang im Busen trug, das zuletzt in der Paria-Ballade ewige Dauer gewann. Das heißt also: der dichterische Prozeß in denjenigen Phasen, die für den modernen Dichter die wichtigsten scheinen, ja beinahe in allen, die das kurzsichtige Auge überhaupt bemerkt, ist wesentlich neueren Datums!

Es versteht sich von selbst, daß es sich hier um die Entstehung des vollendeten inneren Bildes einer Dichtung handelt. Die Ausführung konnte natürlich auch vor Jahrhunderten lange Jahre in Anspruch nehmen, und sie kann andererseits noch heute mit jener märchenhaften Schnelligkeit vollzogen werden, die Grillparzer an seiner „Ahnfrau" nur wenige Tage und Nächte sitzen hieß. Wir sprechen hier zunächst nur von der inneren Arbeit.

Diese Fernwirkung der Gelegenheit bildet in der poetischen Embryologie unserer Zeit den bezeichnendsten Zug. Goethe erlebt in Wetzlar erschütternde Dinge; er erfährt die aufregende Nachricht von Jerusalems Selbstmord; aber „Werthers Leiden" sind auch der Konzeption nach kein Augenblicksprodukt. Ja wir dürfen behaupten: wo solche scheinbar vorliegen, ist tatsächlich ein zeitlich entferntes Erlebnis nur wiedererweckt worden. Ein Freund machte Hebbel auf einen dankbaren Stoff aufmerksam; der Dichter liest die Geschichte vom Ring des Gyges; er geht aus der Bibliothek nach Hause, und die Idee ist da. Ja, aber weil sie in seinem Inneren vorbereitet war. Sogar für Goethes „Clavigo", den er auf eine Aufforderung hin in ein paar Stunden fertig ausdenkt, ist neuerdings eine solche Vorbereitung erwiesen worden.

Diese Ausdehnung der äußeren Arbeit ist nämlich ein Ergebnis eben erst der modernen Anforderungen. Was geschieht während des stillen Wachstums? Es vollzieht sich die Anpassung des subjektiven Erlebnisses an die objektive Form. Das Erlebnis

Digitized by Google

kann sich nicht mehr improvisatorisch aussprechen; der Dichter kann nicht mehr in Poetiken die zweckdienlichste Form aussuchen; er muß warten, bis unter dem täglichen Eindruck künstlerischer Formen das Erlebnis eine Gestalt annimmt, die ihm die gemeinverständliche Ansprache gestattet — womit natürlich nicht populäre Trivialität gemeint ist, sondern nur, daß das „Bekenntnis" auch dem intim verständlich sein soll, dem das „Erlebnis" fehlt.

Hiermit aber ist das Entscheidende ausgesprochen. Der moderne Dichter, dürfen wir jetzt definieren, ist ein Mensch, in dessen Seele ein menschliches Erlebnis künstlerische Form gewinnt.

Goethe hat gern gesagt, der vollkommenste physikalische Apparat sei der Mensch — womit gemeint ist, unsere Feinfühligkeit im Reagieren auf äußere Einflüsse werde von keinem künstlichen Werkzeug übertroffen. (Man denke nur, mit welcher oft unerträglichen Feinheit und Sicherheit der Wahrnehmung unsere Geruchsorgane ausgestattet sind!) In diesem Sinn ist es keine Herabsetzung oder Trivialisierung, wenn wir sagen, der moderne Dichter sei ein poetischer Apparat, sei ein natürliches Werkzeug, um vorübergehenden Zuständen, wie wiederum Goethe sagte, „Dauer zu verleihen". Der Dichter ist ein Wesen, in dessen Innerem sich jene Grundbedingung aller Literatur, die Überwindung des Momentanen, mit psychologischer Notwendigkeit vollzieht.

Wiederum sind aber hiermit weitere Dinge gegeben, die für die Weltliteratur unserer Tage von entscheidender Wichtigkeit sind.

Offenbar setzen jene Anforderungen eine starke persönliche Begabung voraus, wie das ja auch der Geniekultus mit Leidenschaftlichkeit betont hat. Hier ruht das letzte Geheimnis: wer die formgebende Kraft nicht besitzt, wird kein echter Dichter, heute nicht wie nicht vor dreitausend Jahren. Er mag dem Augenblick genügen; die Dauer ist seinem Werk versagt, denn „Form" ist nichts anderes als Möglichkeit der Dauer — als kristallisierte Dauer, möchte ich sagen. — Aber es ist auch klar, daß die kunstmäßige Ausbildung dieser Anlage nicht nur möglich, sondern ge-

Digitized by Google

fordert ist. Indem sich das Individuum entwickelt, entstehen zwischen ihm und der Welt immer neue Beziehungen und Spannungen, die zu überwinden nicht möglich ist, wenn das Individuum den Erlebnissen nicht entgegenkommt. Auf dieser Unfähigkeit zur Vorbereitung des Erlebnisses beruht in den meisten Fällen die absterbende Produktivität; auf dem mangelnden Ernst der „inneren Kunst" beruht sogut wie immer das Versagen weiterer Entwicklung vor allem bei den von ihrem Können zu früh befriedigten „Halbgenies" wie Lenz oder Grabbe. Genie ist Entwicklungsfähigkeit: Genie ist das Bedürfnis, immer Neues zu erleben, um immer Neues gestalten zu können, und ist aus diesem Bedürfnis der Produktivität heraus der Selbstzwang zur vorbereitenden Arbeit.

Immer wieder muß auf die Worte hingewiesen werden, mit denen Goethe auf dem Höhepunkt seiner Existenz, in Rom, das Wesen des Künstlers umschreiben ließ — wobei er eben zunächst an den Dichter dachte. „Der Horizont der tätigen Kraft muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber sein, das heißt: die Organisation muß so fein gewebt sein und so unendlich viele Berührungspunkte der allumströmenden Natur darbieten, daß gleichsam die äußersten Enden von allen Verhältnissen der Natur im großen, hier im kleinen sich nebeneinander stellend, Raum genug haben, um sich einander nicht verdrängen zu dürfen. — Wenn nun eine Organisation von diesem feinen Gewebe bei ihrer völligen Entwicklung auf einmal in der dunkeln Ahnung ihrer tätigen Kraft ein Ganzes faßt, das weder in ihr Auge noch in ihr Ohr, weder in ihre Einbildungskraft noch in ihre Gedanken kam, so muß notwendig eine Unruhe, ein Mißverhältnis zwischen den wägenden Kräften so lange entstehen, bis sie wieder in ihr Gleichgewicht kommen." Das Mißverhältnis also zwischen der Empfänglichkeit einer dichterischen Organisation und der Kraft, das Erlebte zu verarbeiten, entsteht immer von neuem und reizt, ja zwingt immer wieder zu einer allmählichen Bewältigung der empfangenen Eindrücke. Da diese Arbeit den dichterischen Genius mit den wollüstigen Schmerzen künstlerischen Gebärens unaufhörlich beunruhigt und ängstigt, so ist es nur ein

Digitized by Google

Akt instinktiver Notwehr, wenn der Dichter sich auf diese Bewältigung einrichtet und vorbereitet — wenn er, um jenes bezeichnende Bild zu wiederholen, den Apparat vervollkommnet. Und so entsteht eine in ihrer Art völlig neue Aufgabe der dichterischen Selbsterziehung. Ihre Erfüllung ist es vor allem, an der man den neueren Dichter erkennt — von Goethe bis zu Stefan George, von Stendhal bis zu Ibsen.

Um die technische Ausbildung natürlich handelt es sich hier nicht; wir sahen schon, daß diese schon viel früher den Dichtern als Pflicht auferlegt wurde. Oder wenn man doch von Technik sprechen will, so ist es eine innere Technik: eben die der Verarbeitung von Erlebnissen. Jedes Werkzeug stellt Forderungen: es muß scharf und rein gehalten werden, soll vor schädlichen Berührungen gewahrt werden. Und so auch dies höchste Werkzeug: der Geist des Künstlers.

Die erste Forderung teilt er mit dem Geist des Forschers: es ist das Gebot der Aufmerksamkeit. Die Sinne offen zu halten und den Geist selbst wach, damit er aufnahmsfähig sei — das ist eine Forderung, die kein Dichter früherer Zeiten an sich gestellt hätte, in so großem Sinn auch ein Leonardo da Vinci, ein Albrecht Dürer sie schon erfüllt hat. Aber Goethe weiß, was nötig ist, und rühmt sich auf der Schweizerreise und in Rom selbst der gesteigerten Aufnahmefähigkeit seiner Sinne. Oder bei Novalis hat man neuerdings mit Glück betont, welche Rolle die Aufmerksamkeit spielt. Oder Grillparzer singt sein Loblied auf die „Sammlung" und läßt es den Priester in „Des Meeres und der Liebe Wellen" rezitieren. — Aber freilich mag sich diese Wachsamkeit auch zu einer überreizten Schlaflosigkeit der Sinne steigern; zu einem Spüren, Lauern, Spionieren, das auch moralisch gefährlich wird wie in den Tagebüchern der Brüder Goncourt; zu einer Erregung, die ohne Nahrung nicht mehr leben kann. Wir werden es zu verzeichnen haben, wie dieser Heißhunger nach Erlebnissen — den Clemens Brentano besonders wild umhertrug — zu einer Reaktion eigener Art führen mußte.

Diese Aufmerksamkeit also bereitet das vor, was Goethe als erste Bedingung poetischer Existenzen bezeichnet: „lebendiges Ge-

Digitized by Google

fühl der Zustände". Das zweite, was er anführt, ist: „Fähigkeit, sie auszudrücken." Sie wird nicht bloß dadurch erworben oder erhalten, daß das Handwerkszeug der Grammatik, Metrik und Stilistik, beherrscht wird, sondern hier kommt etwas Neues hinzu. Was Goethe „Zustände" nennt, bezeichnet er selbst oft als etwas, was unwiderruflich verloren geht, wenn der Künstler ihm nicht Dauer verleiht. Denn es ist nur einmal vorhanden: jeder „Zustand" ist die Wirkung eines bestimmten Erlebnisses auf eine bestimmte Individualität; und da die Individualitäten sich nicht wiederholen, so auch nicht die „Zustände". Goethes Eindrücke von Sesenheim konnte Lenz nicht noch einmal erleben, und die Empfindung, die Nietzsche auf die falsche Nachricht vom Brand des Louvre hin erlebte, kein Zweiter erleben. — Es handelt sich also um die Wiedergabe eines individuellen Erlebnisses, und hierfür reichen die traditionellen Mittel nicht aus, weil sie eben auf traditionelle Erlebnisse berechnet sind — auf die Erlebnisse von Menschen, die keine Individuen sind. Für den echten Künstler aber gilt es, sich Mittel selbst zu schaffen, um das Letzte, Persönlichste auszudrücken. Dies, und nicht etwa der Kampf mit der äußeren Technik, ist der aufreibende und verzehrende Kampf, in dem Otto Ludwig sich verzehrt hat: die Dinge ganz so hinzustellen, „wie ich sie sehe" und niemand sonst; wie ich sie gesehen habe und niemand sonst.

Diese beiden im wesentlichen neuen Forderungen: der unbegrenzten Aufnahmefähigkeit und der individuellen Wiedergabe, fordern die unablässige Arbeit einer Künstlerexistenz. Goethe gab das große Beispiel in seinem Leben zuerst und dann noch einmal, mit pädagogischer Warnung an die bloß Genialen, in „Dichtung und Wahrheit". Heinrich v. Kleist nahm die Mission mit erschütterndem Ernst auf sich und war der Verzweiflung nahe, als er aus Kants Philosophie gelernt zu haben fürchtete, eine genaue Beobachtung und eine angemessene Wiedergabe der Dinge sei überhaupt nicht möglich. Friedrich Hebbel, Richard Wagner, Otto Ludwig haben ihr Leben in den Dienst dieser Forderungen gestellt. Aber was ist auch Dostojewskis Leben als die Erfüllung dieser Ansprüche? Und was klagt Ibsens Epilog, wenn nicht

Digitized by Google

dies, daß er über dem Dienſt der Kunſt das Leben verloren habe? „Hätte ich Gott ſo gedient wie meinem König!“ ſtöhnte Louvois auf dem Sterbebette. Aber gab es früher unter den Dichtern ſchon dieſe leidenſchaftliche, verzehrende Tragik der Arbeit, die nur dem Genius eines Goethe noch die Freiheit halbdichteriſcher Tage ließ? Wie die Pietiſten im Stand der Ungnade, klagen die Hebbel, die Ludwig über Perioden der Unfruchtbarkeit — nicht weil ihnen am Werke läge, ſondern weil ſie ihre innerſte Exiſtenz ſelbſt gefährdet glauben.

Wir führten aus, daß ſeit der Vorherrſchaft Frankreichs der Schriftſteller ſtatt des Dichters die Literatur regiere. Der Geniekultus iſt die Revolution des unterdrückten Dichters; das neue Ideal iſt das Ideal des ſiegreichen Dichters. Die Stimmung, die durch irgendwelches Erlebnis in der Seele erregt wird, iſt die eigentliche Schöpferin der Dichtung. Und es muß deshalb noch dies betont werden, daß ſie nicht durch ein grob konkretes Vorkommnis erregt zu werden braucht: ein Natureindruck, die Erinnerung an eine geleſene Stelle ſogar kann das „Erlebnis“ ſein. Aber irgendein äußerer Anſtoß wird freilich gefordert werden: wie könnte ſonſt Goethe ſeine Dichtung als Gelegenheitspoeſie bezeichnen?

Hieraus nun ergab ſich eine doppelte „Technik des Erlebens“. Die einen jagen dem Erlebnis nach, dem greifbaren in Liebesabenteuern, Reiſeeindrücken, ſelbſt im Alkoholrauſch; die anderen ſuchen es gewiſſermaßen ſelbſt zu produzieren, indem ſie durch allerlei künſtliche Mittel, bewußtes Symboliſieren, ausdeutendes Geiſtreichſein, die Bedeutung irgendwelcher Eindrücke ſyſtematiſch ſteigern. Aber während der eine Weg die Romantiker, der andere die „Titanen“, wie Lenau und Grabbe, bald unproduktiv machte, ſtellte ſich der Weiterbildung des neuen Dichtertypus noch ein anderes ſeeliſches Hindernis in den Weg.

Die Katholiken ſprechen von der „Scham vor der Beicht“ als einer typiſchen Erfahrung. Ein Schamgefühl widerſpricht auch der zu weit getriebenen dichteriſchen Beichte. Sie war bei Goethe durch die hohe Form der Stiliſierung edel und rein geblieben; aber wie etwa Friedrich Schlegel in der „Lucinde“, ſpäter

Digitized by Google

Gutzkow in der „Seraphine“ die eigenen Erlebniſſe dichteriſch oder doch ſchriftſtelleriſch ausbeuteten, war das nicht ſchon geiſtiger Exhibitionismus? Hölderlin, Kleiſt, Grillparzer, Annette v. Droſte wehrten ſich gegen die ſeeliſche Entblößung; Clemens Brentano, freilich in ſeinen letzten Jahren, rühmte Freiligrath, daß er nicht wie andere mit den eigenen Schmerzen krebſen gehe. Und unmittelbar zu einem neuen Typus führt es, wenn C. F. Meyer ſchreibt: „Die Neigung zum Rahmen iſt bei mir ganz inſtinktiv. Ich halte mir den Gegenſtand gern vom Leibe oder richtiger, gern ſo weit als möglich vom Auge.“ Ihm iſt ſchon das unmittelbare Erlebnis ſelbſt, nicht bloß ſeine Mitteilung, zu laut, zu dreiſt; er will ſchon das Erlebnis ſelbſt ſtiliſiert empfangen. Deshalb nimmt er auch lieber Geſchichtserzählungen wie die von Jakob Burckhardt als „Quellen“, denn zeitgenöſſiſche Berichte.

Man ſieht: die Fernwirkung der Ereigniſſe, von der wir ſprachen, iſt noch weiter herausgerückt. Aber iſt ſie nicht aufgehoben? Können wir noch von einem dichteriſchen Erlebnis ſprechen, wenn das ſchon zugerichtete Ereignis nur noch weiter verarbeitet wird?

Und weshalb nicht? Man kann etwas auch bei anderen erleben, ſagt Theodor Fontane — bei anderen, deren ſchätzenswerteſter Beruf es war, „edlen Seelen vorzufühlen“. Verarbeiten wir nicht ſo alle das innerlich, was wir leſen? Und in der Tat, etwas von dieſer ergänzenden Reproduktion mag man in C. F. Meyers Schaffen finden. Aber ſollte es uns nicht vorſichtig ſtimmen, daß gerade die größten Kunſtwerke aus ſolchen Erlebniſſen ſtammten, die längſt durch die formende Hand gegangen waren? Daß in Hamlet und dem Cid, in Fauſt und Iphigenie, in Wilhelm Tell und Amphitryon große Dichter den ſymboliſchen Ausdruck eigener Erlebniſſe fanden? Wozu doch gehört, daß eben die fremde Fabel ſelbſt ihnen ein Teil des eigenen Erlebniſſes wurde!

In jedem Fall iſt es die veränderte Stellung zum Erlebnis, in der, wie mir wenigſtens ſcheint, der Schlüſſel für die neueſte Entwicklung des Dichtertypus liegt — jenes Ideals, das man vorzugsweiſe als „ſymboliſtiſch“ bezeichnet. Obwohl ſymboliſch auch das Verfahren Goethes heißen kann.

Digitized by Google

„Das ist lange her," spricht Nietzsche, „seit ich die Gründe meiner Meinungen erlebt habe." Eine ähnliche Stimmung überkommt uns vor den Dichtungen Mallarmés und seines größeren Schülers Stefan George. Das persönliche Erlebnis kann in der kurzen Spanne eines Menschenlebens, meinen sie, kaum zu voller künstlerischer Reinheit ausgereift werden; es bleibt ein Erdenrest, zu tragen peinlich. Der Dichter hat kein Recht, seine zufällige Existenz zu stilisierter Dauer zu steigern — nur insoweit er selbst Symbol wird, darf er in die Poesie eintreten. So wird jene Anforderung, daß der Dichter alles wirkliche Leben in sich zu poetischer Form verarbeite, noch gesteigert und der Prozeß des dichterischen Austragens noch höheren Geboten unterworfen. Die Dinge kommen gar nicht unmittelbar an den Dichter heran, sondern ihn umgibt eine Atmosphäre reinen Kunstempfindens, die sie schon stilisiert in ihn eingehen läßt. Damit sie auf ihn wirken können, ist deshalb eine um so größere Intensität des Erlebnisses nötig; er muß sein Sein zum Menschheitssein erweitern und das Erlebnis der Welt in sich Form gewinnen lassen. Ungeheure Forderungen! Unerfüllbar vielleicht! Aber zu denen doch der „Siebente Ring" Georges einen Weg weist — einen Weg, den schon Dante geschritten ist. Und sollen wir ein Ideal wirklich nur nach dem bemessen, was seine Anhänger unmittelbar vollbringen?

Andere Dichter der Gegenwart stehen noch mitten inne zwischen dem Dichterideal unserer Klassiker und dem der „Blätter für die Kunst": Hofmannsthal, Dehmel, Hauptmann, jeder in seiner Weise. Eines ist diesen vor allem gemein, was wieder eine merkwürdige Rückkehr auf frühere Entwicklungsstufen bedeutet: daß sie sich wieder unmittelbar als Vorsänger einer Gemeinschaft fühlen, als Interpreten eines Erlebnisses von Vielen; eine Empfindung, die in solcher Deutlichkeit Goethe oder Schiller erst *nach* dem Sieg des „Götz", des „Werther", der „Räuber" empfanden. Und indem ihnen das Volk selbst den Gegenstand der Dichtung entgegenbringt — das Volk im Sinne Richard Wagners: die Gemeinschaft derer, die die gleiche Not empfinden —, ist die Verbindung mit den Genießenden wenigstens angebahnt, wo die mit der Dichtung längst erneuert war.

Digitized by Google

Man mißverstehe uns nicht! Ob dieser neue Typus, der die französische Lyrik der Jungen beherrscht, der in Verhaeren einen ehrwürdigen und in d'Annunzio einen sehr problematischen Vertreter hat, den wir aber in Stefan George am reinsten ausgebildet sehen, Dauer hat; ob er Kunstwerke schaffen wird von gleicher Höhe, wie sie aus der unmittelbaren Erlebnisdichtung Goethes, Heines — bei dem sich doch schon neuere Züge zeigen —, Shelleys, Keats', Leopardis hervorgingen, wer will das heute schon aussagen? Wir haben nur zu berichten; und daß in folgerichtiger Entwicklung der Typus des Dichters zu dieser modernsten Gestaltung gelangt ist, die sich von Tolstoi und Björnson als Volkspropheten bis zu den individuellsten Prägern universeller Erlebnisse erstreckt, das scheint uns für die Weltliteratur der Gegenwart, und für Deutschlands Stellung in ihr, allerdings die zentrale Erscheinung.

Versuchen wir nun eine Beschreibung des dichterischen Prozesses zu geben, wie er sich im Geist des heutigen Dichters vollzieht — des Dichters überhaupt, für dessen poetische Produktion irgendwie das innere Erlebnis Bedingung ist. Denn wer dieser Forderung nicht genügt (sei es unmittelbar wie Goethe, sei es mittelbar wie jene Neuesten), der hat in unseren Augen das Recht auf den Dichternamen verwirkt, und wäre eine Tiedgestiftung nach dem einst Gefeierten benannt; oder mindestens die Dichtungen, denen diese lebendige Erzeugung fehlt, sind uns tot, wie vieles auch von Platen und Rückert und einiges selbst von Goethe. Wären nicht einige wenige persönliche Stellen — was ginge uns seine „Achilleis" an?

Wir halten uns vor allem an sein eigenes großes Beispiel; liegt doch der Wert der Goethephilologie nicht zum wenigsten darin, daß sie vieles feststellen kann, was sich bei beschränkterem oder undeutlicherem Material sonst nur vermuten läßt.

In dem Dichter lebt von Jugend an eine gesteigerte Empfänglichkeit nicht bloß für einzelne Vorgänge, sondern auch für deren geheime Zusammenhänge — was Goethe mit dem einigermaßen mystisch klingenden Ausdruck einer „Antizipation der Erfahrung" bezeichnet. Dies instinktive Gefühl für die großen Zusammen-

Digitized by Google

hänge hat eine gleichfalls instinktive Auswahl in der Beobachtung zur Folge: Dinge und Vorgänge, an die sich keine symbolische Bedeutung knüpft, werden übersehen, so daß der aufmerksame Dichter auch heute noch als „Träumer" erscheinen mag. Das schlechthin Auffallende wird von prosaischen Naturen eher beobachtet; kleine symbolische Vorgänge aber prägen sich unvergeßlich ein. So wird zuerst ein gewisser Vorrat von Erfahrungen aufgespeichert, die späterhin den wirklichen Erlebnissen als Stützpunkt dienen mögen; etwa wie Böcklin das prachtvoll scheckige Fell eines Tritonen mit Hilfe der Erinnerung an die apfelfarbene Mappendecke eines Mitschülers gemalt hat. — Als ein charakteristischer, aber bedenklicher Zug ist bei dem modernen Dichter das frühe Auftreten der Selbstbeobachtung zu verzeichnen; es ist nicht jeder ein Hebbel, der, seiner Unsterblichkeit gewiß, früh ein Tagebuch anlegt. Damit hängt die krankhafte Raschheit einer überhastigen Treibhausentwicklung häufig zusammen, und zwanzigjährige Poeten haben schon fünf Entwicklungsstufen weit hinter sich liegen, ohne übrigens sehr weit gekommen zu sein. Doch wir wollen nur von den wirklichen Dichtern sprechen.

Zwei typische Momente hebt Goethes Autobiographie mit besonderem Nachdruck hervor: das „Gewahrwerden der Außenwelt" und die „Loslösung vom Vaterhause". Das eine bedeutet die Geburtsstunde jener dichterischen „Aufmerksamkeit", das andere den Durchbruch der Individualität durch die Hülle der Tradition. Über mancher neueren Dichtung liegt noch die zauberhafte Freude, die der plötzlich entdeckte Reichtum der Welt erweckt hat, ausgebreitet; am schönsten über des vierzehnjährigen Hofmannsthal „Gestern", bescheidener über Hebbels „Bubensonntag"; während jener andere Augenblick, die Emanzipation, als tiefstes Erlebnis in allen Büchern Frenssens mannigfach umgewandelt wiederkehrt.

Von diesen Entwicklungsmomenten an ist das Raubtier im Dichter wach, das die Welt auf seine Nahrung hin belauert — „ein Gehirnraubtier" ist Hebbel genannt worden. Es vollzieht sich nun, wie, wissen wir ja nicht, eine beständige Auslese unter den beobachteten Dingen — der wahrscheinlich vergleichbar, wie sie jedermanns Gedächtnis vornimmt, wenn es dies behält und

Digitized by Google

jenes zurückschiebt und wieder anderes fallen läßt. Im ganzen werden wir der Wahrheit vermutlich am nächsten kommen, wenn wir sagen: der Dichter bildet zunächst sich selbst in der Vorstellung um, indem er das Gewünschte als bereits vorhanden erdichtet, sich andichtet, und wählt nun rein instinktiv die Erlebnisse aus, die diesem „Romanhelden seiner selbst" entsprechen. Auf dem Grund einer jeden poetischen Wirksamkeit liegt ein autobiographischer Roman, der aber nicht immer geschrieben zu werden braucht. Der junge Goethe dichtet sich zum Kaisersohn um, der junge Schiller zum Prediger; und nun regulieren sie unbewußt ihr Leben, als wäre es das eines geborenen Prinzen, eines Predigers. Bietet sich der poetischen Phantasie nicht genügende Nahrung, so kommt dieser geheime Roman gern als wirklicher Roman ans Licht; so daß es eine fast typische Erscheinung ist, den modernen Dichter mit autobiographischen Romanen hervortreten zu sehen. Gottfried Keller und Ricarda Huch hatten innerlich schon so viel erlebt, äußerlich aber für ihre Phantasie noch nicht das geeignete Material gefunden; deshalb schöpfen der „Grüne Heinrich" oder „Ludolf Ursleu" erst die Vorbedingungen ihrer weiteren dichterischen Entwicklung. Leo Greiner hat über den bizarren Tragiker Hermann Essig geistreich geurteilt, dieser schaffe die „Glückskuh" oder „Die Weiber von Weinsberg" nicht unmittelbar, sondern dichte gleichsam erst einen anderen, mürrischen, bösartigen Dichter, der seine Dramen schreiben müsse; aber in gewissem Sinn gilt dies von dem neueren Dichter überhaupt, daß er gern ein stilisiertes Bild seiner selbst zwischen sich und die Dinge schiebt, um den „stilisierenden Apparat" noch zu verfeinern. So läßt, wir sahen es schon, C. F. Meyer, was er erzählen will, erst durch die Seele des Armbruster oder Dantes hindurchgehen; Hofmannsthal schreibt den „Ödipus" und die „Elektra" eines modernen, hypernervösen Sophokles; und nur der wunderbaren Energie eines Stefan George gelingt es, der Dichter, den er erst als den Schöpfer seiner Werke gedichtet, auch wirklich zu werden.

Der Poet früherer Epochen stilisierte die Welt an sich heran, d. h. an seine dichterischen Wünsche; er machte die Welt pathetisch, erfüllte sie mit Mythologie, hob den Romanhelden zu einem Wunder-

Digitized by Google

geschöpf. Der neuere Dichter dagegen poetisiert nicht die Welt, sondern sich; was freilich ohne schlimme Selbsttäuschung nicht immer abgeht. Diese physiologische Arbeit ist gerade an Kleineren gut zu studieren, weil sie sich so viel mehr Mühe geben müssen; mir ist der Österreicher Richard Schaukal ein unschätzbares Forschungsobjekt gewesen. Sehr lehrreich ist aber auch eine in ihrer Art so bedeutende Kraft wie Pierre Loti, oder neuerdings der Däne Johannes V. Jensen; vielleicht aber der erste wiederum, bei dem sich diese Selbstumdichtung deutlich ankündigt, ist Heinrich Heine. Denn es ist etwas anderes gemeint, wenn Grillparzer oder Brentano von sich aussagen, sie seien nicht Dichter, sondern Gedicht: hier ist die Hingabe an die Stimmung gemeint, nicht die Erziehung der Dichterkraft.

Der dichterische Prozeß selbst nun beginnt auf dem so zugerichteten Boden — man verzeihe, wenn wir den Versuchen, geheimnisvolle Dinge durch mystische Ausdrucksweise noch rätselhafter zu machen, lieber einigen übertreibenden Realismus des Ausdrucks gegenübersetzen! — sobald ein keimkräftiges Erlebnis gegeben ist. Welches das ist, hängt irgendwie natürlich von der Individualität selbst ab; so daß nicht selten eine ganze Dichterexistenz durch ein Erlebnis bestimmt worden ist: Wieland, Luise v. François, Theodor Storm, um nur einige zu nennen, haben ein Erlebnis ihrer Jugend eigentlich immer wieder gestaltet; ähnlich Grillparzer, Dostojewski, Hebbel, Thomas Mann. Vielleicht wäre es nicht unergiebig, bei jedem neueren Dichter ein solches formgebendes Grunderlebnis wenigstens aufzusuchen; gewisse primäre Orientierungsmittel hängen damit unmittelbar zusammen, z. B. ob die Gegensätzlichkeit der Figuren vorzugsweise auf den Gegensatz treu: untreu gestellt ist, oder auf den von klug und dumm, oder von Künstler: Philister oder wie sonst. — Oft wird das formgebende Erlebnis die erste Liebe sein, wie bei dem Straßburger Goethe. — Merkwürdig oft ist es bei den Neuesten ein schroffer Zusammenstoß mit der Außenwelt: Hebbels Erniedrigung durch den Kirchenvogt Mohr, oder die Schulerlebnisse der Hermann Hesse, Emil Strauß, Heinrich Mann.

Natürlich wird das erste Gedicht, oder die erste Reihe von Dichtungen, selten schon den Dichter zeigen; Goethe kommt erst

Digitized by Google

in Sesenheim zum Vorschein, alles, was wir in den Leipziger Dichtungen an Vordeutung jetzt sehen, ist doch eben allerhöchstens Vordeutung. Der Dichter übt seine Hand und seine Sinne, ehe er mit einem Werk hervortreten kann, das aus seiner ganzen Persönlichkeit geboren ist. Ein Erlebnis muß kommen, das ihn ganz in Bewegung setzt — Sinne und Verstand, Begehren und rein ästhetisches Wohlgefallen; the whole man must move together, der ganze Mensch muß in Bewegung sein, wie Hamann gern zitierte. Hat der Dichter das Unglück, zu früh schon auf eine Anregung zu reagieren, die nur seinen Geist oder nur seine Sinnlichkeit tönen läßt, so entstehen unreife Produkte. Im anderen Fall aber wandelt die Anregung alle bisherigen Erfahrungen des jungen Dichters mit einem Schlag um, daß sie zu der neuen Erfahrung passen: irgendeine Notiz, Anekdote, Mitteilung — und Schiller sieht die ganze Welt in der Beleuchtung Karl Moors.

Goethe hat die Stufen des dichterischen Prozesses an sich sorgfältig beobachtet: Konzeption; stilles Tragen, wo die Anregung unter der Oberfläche gedeiht wie das Korn im Erdboden; plötzlich wie ein Blitz, wie ein Geschenk von oben „das Aperçu": der Gesichtspunkt, der die innere Form der Dichtung bestimmt, etwa die Auffassung des Götz von Berlichingen als des von einer gesunkenen Zeit verschmähten deutschen Biedermanns; dann die Ausarbeitung, die Komposition, welches ihm sehr verhaßte Wort das Abstimmen aller Teile aufeinander bedeutet; der Abschluß; das letzte Feilen. — In diesen beinahe mit der Sache selbst gegebenen Momenten wird sich schwerlich viel ändern; wohl einiges in ihrer relativen Wichtigkeit und Dauer.

Je mehr das dichterische Organ vorbereitet ist, desto rascher wird sich im allgemeinen das Reifen vollziehen; die „Natürliche Tochter" ist von dem Moment der Konzeption durch einen viel kürzeren Zeitraum getrennt als der „Faust". Doch sind Abweichungen, schon durch die verschiedene Intensität des Erlebnisses bedingt, selbstverständlich, und die „Marienbader Elegie" hat noch der bejahrte Goethe, fieberheiß von seinem Abschied von Ulrike, fast improvisiert. — Natürlich sind aber die Ansprüche an die „Reife" verschieden, und eine Zeit, der jede Skizze, jedes Frag-

Digitized by Google

ment ein genügendes Dokument künſtleriſcher Selbſtbetätigung iſt, hat viele Dichter allzu raſch abſchließen ſehen. Das iſt das Unglück Gerhart Hauptmanns, daß er ſich die Zeit zum Ausreifen oft nicht gönnen will. „Griſelda“ iſt noch völlig im Stand der Vorbereitung, ungeboren aus ſeiner Mutter Leib geſchnitten wie Macduff; das einheitſchaffende Aperçu fehlt noch, fehlt in den „Ratten“ und anderen bedeutenden Anläufen. Ähnliches iſt nicht ſelten bei Eulenberg zu beobachten, immer (nach „Frühlings Erwachen“) bei Wedekind. Die unmittelbare Wiedergabe der Beobachtung ſoll genügen, aber ſie gibt eben noch kein geſchloſſenes Kunſtwerk: der Künſtler hat zu früh vor der eindringenden Fülle der Eindrücke kapituliert, ſeiner Aufmerkſamkeit alles und deshalb ſeiner Individualität zu wenig überlaſſen. — Oder das umgekehrte Mißverhältnis: die Perſönlichkeit vergewaltigt den Stoff, und wir erhalten überſtiliſierte Dichtungen, in denen die Anſchauung von der Form verzehrt iſt wie in den neueſten Werken Heinrich Manns. Das Gleichgewicht iſt eben heute ſo viel ſchwerer zu finden, weil es bewußt geſucht werden muß.

Verſchieden iſt natürlich auch das Maß der Überarbeitung. Der eine Dichter iſt ſtolz darauf, vor ſeine Dichtung ſetzen zu können, daß er ſie in ein paar Tagen verfaßt habe, ſo Dauthendey; der andere ſchreibt unermüdlich um, bis die endgültige Form erreicht iſt, ſo Waſſermann. Dieſe Verſchiedenheiten gab es immer: neben dem improviſierenden Kerner der ſorgfältigſt feilende Uhland; neben Annette v. Droſte Heinrich Heine. Man muß aber zweierlei ſcheiden. Es kann ſich einerſeits um eine längere Vorbereitung vor dem Niederſchreiben handeln, andererſeits um geringere Anſprüche an die wirkliche Vollendung. Improviſation iſt meiſt nur ſchwächliche Hingabe an eine künſtlich erregte Stimmung, oft durch die Angſt vor ihrem Erkalten motiviert. Und die moderne Neigung, entweder vor dem Moment der „Kriſtalliſation“ — wie es Goethe zu nennen pflegte — die Dichtung für fertig zu erklären, oder durch lange Weiterbearbeitung über jenen Moment hinauszugehen, hängt mit einem Hauptmangel des modernen Dichters zuſammen. Dies iſt der häufigſte Kunſtfehler der modernen Dichtung: den Moment zu verſäumen, in dem die

Digitized by Google

Konzeption zu ihrer vollen Reife gediehen ist. Daher unklare Dichtung wie bei Browning und Mallarmé und Heinrich Mann: der Stoff ist erkaltet; daher formlose wie bei so vielen freien Rhythmikern und — ich sage, was meine Meinung ist — bei Walt Whitman. Und die Ursache? Die gefährlichste: Mangel an Phantasie.

Noch einmal: Ausnahmen verstehen sich von selbst. Gottfried Kellers epische Phantasie, Ludwig Anzengrubers psychologischer Anschauungsreichtum waren auch in ihrer Zeit selten; die Phantastik E. T. A. Hoffmanns und die Einfälle Brentanos sind schon von ihren Zeitgenossen bestaunt worden. Und umgekehrt: den Ricarda Huch, Gustav Frenssen, Herbert Eulenberg, Enrica v. Handel-Mazzetti, um nur ein paar Namen zu nennen, oder den Tolstoi, Björnson, Strindberg, um größere aus dem Ausland anzurufen, wird man eine starke Phantasie gewiß nicht abstreiten dürfen. Aber mit einem wie geringen Vorrat von Anschauungen, Gedanken, Bildern hat ein unter anderen Gesichtspunkten bewundernswerter Weltdichter wie Victor Hugo auskommen dürfen! Wie muß ein Formenkünstler vom Rang d'Annunzios hin und her greifen, um mit Entlehnungen die so überreich ausgeschmückte Armut zu verdecken! Wie rasch sind viele versprechende Talente bei uns versiegt, nicht wenige, nachdem sie mit ihren Jugenderinnerungen Raubbau getrieben hatten und dem autobiographischen Erstling nichts mehr zur Seite hatten setzen können! Der Engländer Stevenson, kein geringer Erzähler, sehnte sich aus der Nüchternheit unserer Kunst zu der strömenden Phantastik des älteren Dumas, und der Roman eines so ernsten Psychologen wie Jakob Wassermann wendet sich von den Seelenstudien unserer Zeit zu der Freiheit des alten englischen Abenteuerromans zurück. Immer wieder hört man die Klage, wer Überraschendes lesen wolle, finde es nur noch in Lebensbeschreibungen . . .

Was ist die Phantasie des Dichters?

Sie ist, darüber sind wir uns heute wohl einig, keine mystische Zauberkraft, die Dinge aus dem Nichts schafft. Ein Gott ist auch der größte Dichter nicht. Sie ist Gedächtnis, meinte Wilhelm Scherer; aber wir werden doch nur sagen dürfen, daß sie

Digitized by Google

Gedächtnis voraussetzt, wie jene Erinnerung Böcklins an die apfelgelbe Schulmappe. Sie ist Kombination; ja, aber eine bewußte, rechnende Kombination werden wir nie mit ihr verwechseln. Sie ist, möchte ich meinen, die Gabe der klaren Anschauung des unmittelbarer Anschauung nicht Zugänglichen. Alle Mythologie ist volkstümlicher Phantasie zu danken; aber auch alle großen Typenbildungen. Cervantes konnte den Don Quijote nicht sehen — aber er sah ihn. Theodor Fontane konnte den alten Herrn im Stechlin nicht sprechen hören — aber er hörte ihn sprechen. — Diese Fähigkeit, paradox wie alle Kunst, ist nun freilich nicht denkbar ohne ein starkes, waches Gedächtnis, das die Glieder schafft, und ohne eine lebendige Kombinationsgabe, die aus ihnen ein Lebendiges erschafft. Das geschieht auf geheimnisvolle Weise. Aus irgendeiner Gesamtvorstellung liest die Phantasie des Dichters die Teile ab. Gegeben ist der Hof, an dem Tasso lebt — und Goethe sieht die Prinzessin, Antonio, Leonore Sanvitale. Und sind hier immer noch unmittelbare Anhaltspunkte vorhanden — welche Anhaltspunkte hatte Hoffmann, um aus einer grausigen Stimmung die „Elixiere des Teufels" herauszuformen, wie wir Tiergestalten aus Wolken bilden?

Diese Gabe hat in allen Zeiten, die den echten Dichter kannten und forderten, für die schönste und bedeutsamste seiner Gaben gegolten. Es droht die Gefahr, daß sie diese Krone verliere.

Der moderne Dichter, sahen wir, ist auf gespannte Beobachtung schon von Goethe selbst hingewiesen. Sie hat ihre Gefahren. Man denke, wie nach Zolas Theorie ein Experimentalroman die Dichtung vorsätzlich an die Wissenschaft heranbrachte. Gewiß, auch die Forschung bedarf der Phantasie; aber Zola meinte einen „exakten" Betrieb, der sie nach Möglichkeit ausschloß. Damals liefen seine Schüler in Deutschland umher — Wilhelm Bölsche z. B. hat es von sich erzählt — nie ohne Notizbuch, immer bereit, merkwürdige Wendungen aufzuzeichnen, Bäume oder Häuser zu skizzieren, Klänge zu beschreiben. Hatte doch der große Flaubert selbst eine Reise gemacht, um einen Baum genau beschrieben in einen Roman einpflanzen zu können. — Aber dies Haften am

Digitized by Google

Modell, dem lebenden wie dem toten, ließ nicht nur die Schriften so rasch veralten, in denen nicht (wie bei Flaubert und Zola selbst) ein starkes Temperament der atomistischen Naturtreue das Gegengewicht hielt, sondern es führte auch zur Verödung der Anschauung. „Wenn man ein Seher ist," durfte Marie v. Ebner-Eschenbach sagen, „braucht man kein Beobachter zu sein." Die Brüder Goncourt mußten Beobachter sein, weil sie durchaus keine Seher waren; ebenso wie früher die Chinesen der Beweis dafür sein sollten, daß es Völker ohne jeden Götterglauben gibt, sind die Goncourts der Beweis dafür, daß es Dichter ohne jede Poesie gibt. Aber nun ward diese Methode auch glücklicher organisierten Naturen gefährlich. Böcklin wußte, warum er riet, auch gerade fern vom Modell und nicht immer bloß „vor der Natur" zu malen. Man verlernte vielfach anzuschauen, wo man nicht beobachten konnte. Theodor Storm besitzt eine tiefe Phantasie der Stimmung, eine deutliche der Gestalten und ihrer Gesten, aber eine geringe der Handlung: wo seine Erinnerung aufhört, versagt seine Gestaltungskraft. Wo Arno Holz nicht beschreiben oder parodieren kann, d. h. sich an gegebene Vorbilder anlehnen, ist er verloren. Wir könnten manche neuere Beispiele anführen, nennen aber nur noch das bezeichnendste: Pierre Loti. Welch ein wunderbarer Meister in der Kunst, was er gesehen hat, zu beschreiben! Wie arm, wenn er drei Schritte darüber hinaustun will!

Natürlich ist hier, wie so oft, die berühmte Frage schwer zu beantworten, ob das Ei älter sei oder die Henne. Ein Nachlassen der Phantasie beginnt schon mit dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, und die ungeheuren Leistungen der Einbildungskraft bei den Romantikern Deutschlands, Frankreichs, Englands sind zum Teil selbst schon ein Symptom unnatürlicher Anstrengungen: welche Stimulantien im eigentlichen oder übertragenen Sinn brauchten Hoffmann und Brentano! Dann konnte das gewaltsame Kombinieren gegebener Größen noch eine Weile den Schein dichterischer Phantasie vortäuschen: bei Victor Hugo, bei Poe; bis eben nur noch die Ausbeutung des wirklich Wahrnehmbaren helfen konnte, die sich zur eigenen Rechtfertigung die naturalistische Theorie erfand ...

Digitized by Google

Und dann kam jenes Zurückschieben des Erlebnisses. Je ferner es rückt, desto mehr versagt es sich der Anschauung. C. F. Meyer konnte die Gestalten der Renaissance noch sehen, denn er konnte ihr Wesen in der eigenen Brust erleben. Wenn Joh. V. Jensen den Eiszeitmenschen schildern will, muß er rechnen wie Jules Verne, Kurd Laßwitz, Wells in ihren geistreichen technischen Märchen . . .

Aber schon scheint die Rettung nah. Die Phantasie kräftigt sich, wo sie allein sich kräftigen kann: „Das Anschauen tut ihr Genüge," wenn es nur das rechte ist. Aus der mühsamen Beobachtung kleiner Züge, aus dem Nachpinseln von Runzeln und Flecken im Stil des „Papa Hamlet" von Holz und Schlaf hat sie sich bald gehoben; und auch jene Periode nähert sich glücklicherweise dem Ende, wo die literarische Beobachtung die der Wirklichkeit ersetzen mußte, und wo junge Schriftsteller, besonders Österreichs, die Welt zu kennen glaubten, wenn sie nur Krafft-Ebings Psychopathia sexualis durchstudiert hatten. Daß es trotz S. Freud („Psychoanalyse"!) noch andere Erlebnisse gibt als sexuelle, ist gerade den deutschen Dichtern rasch wieder lebendig geworden; und gleich im Anfang des Naturalismus hat das warme Mitempfinden und das soziale Verständnis wie bei Zola so bei Gerhart Hauptmann (und ebenso schon früher bei Dickens und Turgenjew) die Phantasie Größeres erschauen lassen als nur jene Einzelobjekte, die allein genauer Nachbildung fähig sind. Aber erst jetzt beginnt man wieder das Größte zu sehen.

Wir suchten es schon auszusprechen, daß die Phantasie des Dichters nach unserer Ansicht noch mehr analytisch wirkt als synthetisch: daß sie einen großen Gesamteindruck in seine Bestandteile zerlegt. Man lese nur Goethes Sesenheimer Lied vom nächtlichen Ritt, Lenaus Schilflieder, Mörikes Gesang zu zweien in der Nacht: wie da eine einheitliche Stimmung aufgelöst und gerade dadurch bewahrt ist! Aber ebenso sind die Gestalten des „Wallenstein", der „Hermannsschlacht", der „Weber" aus einer mächtigen Gesamtanschauung herausgewachsen, aus einem großen Rahmen, den sie nun wieder lückenlos ausfüllen; oder die des „Wilhelm Meister" aus der Anschauung der Zustände, die der

Digitized by Google

Roman in seiner Totalität wieder vergegenwärtigen soll. — Diese große Richtung ist wiedergewonnen. Die Kraft der Phantasie ist wesentlich von Macht und Umfang des Gesamteindrucks bestimmt, dem sie greifbare Züge abzulisten sucht. Für wen der Horizont der dichterischen Natur nur die enge Sphäre erotisch-sozialer Beziehungen umspannt, wie für den heute schon wieder fast vergessenen Huysmans, dessen Phantasie kann die freie Beweglichkeit nicht haben, mit der sein Lehrer Zola, trotz allem Pedantismus ein großer Dichter, aus seiner Gesamtvorstellung der menschlichen Beziehungen symbolische Gestalten schuf, wie Claude Lantier, Situationen wie den Schluß von „La terre", Entwicklungen wie in „Germinal" und „La bête humaine". Das enge, von einem fertigen Geschichtsbild aus der Düsseldorfer Schule ausgehende historische Genrebild eines Ebers oder Dahn konnte nicht die Einbildungskraft in Bewegung setzen, die Flaubert für „Salammbo" zur Verfügung stand, als er aus seiner gigantischen Vorstellung menschlichen Geisteslebens — ihm war es eine Gesamtvorstellung menschlicher Dummheit! — dies Einzelbild von symbolischer Geltung herauslöste. Nun, was die Großen nie verloren haben, das beginnt wieder Gemeingut der echten Dichter zu werden. Aus seiner Anschauung der Welt — das Wort „Weltanschauung" sagt leider heute viel weniger! — schuf der phantasiereichste unserer lebenden Dichter und vor allem der phantasiemächtigste, Carl Spitteler, sein „kosmisches Epos"; aus einer wunderbaren Ineinsbildung solcher Anschauung der Welt mit dem inneren Erlebnis entstand das einzig wahre Epos unserer Tage: Nietzsches „Zarathustra". Eine große Gesamtanschauung trägt die Lyrik Georges, die Epik Tolstois; daß er sie nicht erreichte, nicht erreichen wollte, macht jene Begrenzung im Drama Ibsens aus, derentwegen ein Kritiker vom Rang Mauthners den Dichter der „Wildente" — mit Unrecht freilich! — nur zu den „Schriftstellern" rechnen wollte.

Die große Anschauung, die Anschauung großer Mächte statt kleiner Objekte wird wieder lebendig. Der Lyriker fühlt nicht mehr bloß die Beleuchtungseffekte seiner Herzenskammer, er gewinnt wieder ein Verhältnis zur Natur. Der Dramatiker schneidet

Digitized by Google

nicht mehr nur Gruppen aus, er gewinnt wieder ein Verhältnis zum Leben. Der Epiker setzt nicht mehr nur Einzelstudien zusammen, er gewinnt wieder ein Verhältnis zur Geschichte.

Auf diesem Gebiet ist die Wandlung, so langsam sie sich auch vollzieht, am deutlichsten. Die Richtung des Romans auf das Epos ist ein gewichtiges Moment. Die großen Gestalten der Geschichte in ihren großen Bewegungen auf sich wirken zu lassen, nur um klarer ihre Züge zu erkennen, ihre Werte vernehmbarer zu machen, ihre Entschlüsse verständlicher — das war einst die Aufgabe jener unbekannten Meister, die die großen Volksepen schufen, aber auch großer Kunstepiker wie Wolfram v. Eschenbach — und Dante Alighieri. So schuf Selma Lagerlöf ihre prachtvolle Gösta Berlings-Saga; so sind neuerdings bei uns die Geschichten von Garibaldi der Ricarda Huch entstanden. Aber auch ein biographisches Epos wie Wilhelm Schäfers „Lebenslauf Karl Stauffers" gehört hierher, der die uns wohlbekannte Biographie des Malers Stauffer-Bern auf ihre typische Psychologie neu aufzubauen sucht, oder Gustav Frenssens gewaltige Versuche, historische Romane aus dem Leben des neuen Deutschland zu geben, die nur das Romanhafte der Vorentwicklung noch nicht sicher genug überwunden haben. Bei Thomas Mann, bei Jakob Wassermann, bei manchen noch ist diese epische Verjüngung des Romans nicht minder deutlich, aber sie ist bei ihnen an anderen Kennzeichen sichtbar: am Stil und Komposition, großem Rhythmus des Vortrags, episch durchgebildeter Ausdrucksweise, die mit der balladenhaften Komposition Fontanescher Romane höchstens noch durch einen langen historischen Faden zusammenhängt.

Noch in einem weiteren Punkt verrät sich diese Tendenz auf das Epos hin: in der Neigung zu zyklischer Dichtung. Eine Reihe von Erzählungen zu einem Kreise zusammenzuspinnen, lag freilich den epischen Begabungen immer nah. Aber es ist wohl zu beachten, unter welchen Gesichtspunkten es nun geschieht. Zuerst wird es ganz systematisch in Angriff genommen, fast wissenschaftlich: so damals, als um die Wende des neunzehnten Jahrhunderts zum erstenmal die Wissenschaft ihre Vorherrschaft der Poesie aufzuprägen begann, als auch der historische, der ethnologische, der philo-

Digitized by Google

sophische Roman eine neue Blüte (denn es waren alles alte Gattungen) erlebte. Damals schrieb Heinse Romanmonographien über Liebe, Musik, Schachspiel ohne innere Verbindung; es sollte nur die Schönheit der künstlerisch freien Existenz an dem Sinnbild freier Künste illustriert werden. Dann Novalis: nach Tiecks Zeugnis sollten sich an den „Heinrich von Ofterdingen", den Roman über die Poesie, sechs weitere schließen, die seine Anschauungen über Physik (d. h. über die Beziehungen der unorganischen Welt), bürgerliches Leben, Handlung, Geschichte, Politik und Liebe darstellen sollten. So kühn gedachten Systemen eines „Kosmos" in Romanform folgt dann einfacher, nüchterner die Technik des Neben- und Nacheinander, die (durch hin und her gehende Personen oder durch vererbte Charakterzüge) bei Balzac, Zola, Gustav Freytag Romanreihen herstellt. — Aber ein eigentlich episches Verfahren ist weder jenes systematische noch dies verbreiternde oder verlängernde. Der epische Zyklus entsteht vielmehr auch seinerseits aus einer Gesamtanschauung. Man empfindet den Untergang eines Heldenzeitalters oder einer Kulturperiode; und selbst die Novellenkränze besitzen eine solche nicht bloß äußerliche Einheit: die Seltsamkeit und Flüchtigkeit des Lebens, an die die Pest zu Florenz den Boccaccio erinnert; die Lebensvergeudung, aus der Gottfried Keller seinen Typus der Seldwyler nimmt. Die Sehnsucht der Bürger eines neuen Reiches, sich in dies ganz einzuleben, ist die Grundidee in Frenssens Romanzyklus: es sind alles Fahrten nach Hilligenlei. Oder die Romane der Enrica v. Handel-Mazzetti dürften zusammen benannt werden, etwa: „Die Gegenreformation in Österreich"; und diese Zeit der Wiedereroberung ihrer Heimat für den Glauben, die der frommen Katholikin ein Heldenzeitalter sein muß, zerteilt sich uns in charakteristische Typen des frommen Priesters („Meinrad Helmpergers denkwürdiges Jahr"), der eifernden Frau aus dem Volke („Jesse und Maria"), des fanatischen Kriegsmanns („Die arme Margaret"), der „heiligmäßigen" Jungfrau („Barbara Schwerdtner"). — Sogar im Drama zeigt sich, in kleinerem Maß (wie denn das Drama an sich von seinesgleichen durch schärfere Zäune getrennt ist als die Erzählung), eine solche zyklische Tendenz: Einakterzyklen wie Sudermanns

Digitized by Google

„Morituri", wie Schnitzlers „Marionetten", wie Wassermanns „Ungleiche Schalen" weisen dahin; in der Lyrik hat der Zyklus ohnehin nie fehlen können. —

Wagen wir es, dieser Charakteristik des modernen Dichters — die natürlich nur den Typus treffen kann, nicht das Individuum; nur die Haupttendenzen, nicht die persönlichen Absichten! — eine Charakteristik auch des menschlichen Habitus der modernen Poeten (und Poetinnen) anzufügen?

Vorbei ist die Zeit, in der die Dichter auch in ihrer äußeren Erscheinung ihrem Stande Ehre zu erweisen suchten. Der inneren Stilisierung ging eine äußere voran, oft genug nach ganz bestimmtem Muster: Julius Mosen läßt sich als deutscher Byron malen, Ferdinand Freiligrath als jüngerer Lenau. Dieser selbst war wohl für Deutschland der eigentliche Erfinder des offiziellen Dichterkostüms, das in jeder Einzelheit den Widerspruch wider das Philistertum ausdrücken sollte. Der malerische Hut, die kühne Krawatte sind lang noch von diesem Standeskostüm übriggeblieben: die „kleineren Münchener" wie Grosse und Lingg sind kaum ohne diese Genialitätsmarkierungen zu denken. — Aber ich habe schon in meiner „Deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts" darauf hingewiesen, daß die Dichtertypen nicht bloß in der Kleidung wechseln: auch das Kleid der Seele fügt sich ihrem Wesen an; es ist der Geist, der sich den Körper baut. Auf die Künstler mit den sehnsüchtigen Augen und langen Locken folgen die Denker mit der schweren, mächtig entwickelten Stirn und dem mächtigen Kopf überhaupt: die Grabbe, Hebbel; die Victor Hugo (obwohl er kein Denker war) und St. Beuve (bei dem dies Mißverhältnis des Turmschädels zum gesamten Körperaufbau bis zum Zerrbild gesteigert war); die Poe, die Tolstoi! Und allmählich kam eine neue Generation herauf, mit harmonisch schönen Köpfen, deren klassisches Ideal Paul Heyse auf den Schultern trug; oder der schöne Catulle Mendès; oder Rossetti und Tennyson, bei denen aber, wie bei Longfellow und Geibel, doch auch die frühere Physiognomie noch durchschimmert. — Dann eine kurze Zeit der zerrissenen, nervösen, oft wildschönen Gesichter: Oskar Wilde — der auch in der Erscheinung zum Vorbild für Dutzende

Digitized by Google

junger Poeten besonders in dem empfänglichen Österreich wurde, wie Lord Byron für die Poeten der Dreißiger Jahre —; Strindberg; Dostojewski.

Der moderne Dichter trägt oft das streng stilisierte Gesicht, das innere unablässige Arbeit herausmodelt: die klassischen bartlosen Gelehrtenköpfe früherer Generationen, unter den Forschern jetzt selten (doch in klassischer Ausbildung noch bei Ulrich v. Wilamowitz), kehren mit einem doch veränderten Gesichtsausdruck bei Stefan George, bei Gerhart Hauptmann wieder. (Man darf davon sprechen, denn selbst das Gesetz erkennt der Öffentlichkeit ein gewisses Recht auf das Bild berühmter Persönlichkeiten zu!) Häufiger noch ist ein durchgearbeiteter Kopf, dem man aber den Dichter nicht gleich ansehen würde: Richard Dehmel, Hugo v. Hofmannsthal, Ricarda Huch, Helene Böhlau; Huysmans und sein Meister Zola, Hall Caine, Maxim Gorki und viele. Natürlich begegnen in der Galerie auch Seltenheiten wie Verlaine mit dem Kopf eines von seinem „Daimonion" verlassenen Sokrates; oder die Reihe der schnurrbärtigen Krieger: Nietzsche, Liliencron, Rudyard Kipling; oder der seltsame lange, fast assyrisch geformte Kopf des Anatole France. Aber jene beiden Typen herrschen vor. Und sie entsprechen unseren psychologischen Typen.

Der Dichter fehlt nicht, der mit einer gewissen Unnahbarkeit seine Würde auch im Leben aufrecht hält; häufiger sind einfache, herzliche Menschen, die im Verkehr sowenig Dichter sein möchten, wie bedeutende Forscher den „Professor" zu spielen lieben. Beide Typen haben ihre Berechtigung; mögen nun die einen mehr jene Selbststilisierung des modernen Dichters auch in ihre Erscheinung tragen, schon als Wall und Notwehr gegen die Zudringlichkeit alltäglicher Erlebnisse, oder die anderen stärker empfinden, wie sie als die verkündenden Organe der Gesamtheit dieser verwandt sind. — Das Bedürfnis, den Beruf durch romantische Lebenswirren zu bekunden, ist nicht mehr so anerkannt wie in der Romantik und dem Jungen Deutschland; daß aber echte Dichter stärker und leidenschaftlicher empfinden als gewöhnliche Menschen, bleibt natürlich bestehen und zwingt auch heute noch manchen Dichter und manche

Digitized by Google

Dichterin in Lebensläufe, die, in Romanform erzählt, allzu unwahrscheinlich klingen („Isebies“ von Helene Böhlau); und mit tragischer Notwendigkeit scheint insbesondere jenes Verhängnis der Greisenliebe, das wie so vieles in Goethe klassische Gestaltung erhielt, über den Thackeray, Ibsen, Lingg zu lasten. Aber selbst das Seltenste begegnet: das Glück vollkommenen Findens und Behaltens nach leidenschaftlichem Begehren wie bei dem Dichterpaar Browning; das Glück patriarchalisch geordneter Zustände wie bei Björnson; wir wollen uns hüten, typische Erlebnisse für notwendige zu halten!

Der moderne Dichter ist sowenig wie der moderne Forscher von der Zerstreutheit der Anekdotenbücher besessen; er ist vor allem wach, aufmerksam, klug; er ist mit Thomas Mann stolz auf seine Fähigkeit, aus einer knappen Beobachtung etwa fürstlicher Persönlichkeiten eine Psychologie aufzubauen; er rühmt sich mit Richard Dehmel gern seiner psychologischen Einsicht überhaupt; er will mit Gerhart Hauptmann lieber deutlich erfaßte „Komplexe“ auf die Bühne bringen, als künstlich geschaffene Konflikte; er ist vor allem auf das Erkennen aus, mehr noch als auf das Aussprechen. Der eine steht im Straßengewühl der Hauptstadt und fragt in Gedanken jedem Gesicht sein Erlebnis ab, wo er nicht jenes wirklich in unersättlicher Wißbegier nach Lebensweise und Neigungen ausfragt; ein anderer vertieft sich in historische Zeugnisse, um das Rätsel geheimnisvoller Physiognomien aufzulösen. Auf Inspiration, Intuition, Improvisation hat der Poet selten so wenig wie heute vertraut; wir suchten zu zeigen, weshalb: weil sie allzu leicht zur Stillosigkeit führt.

Noch ist ein letzter typischer Zug des modernen Dichters hervorzuheben, der aber auch nicht von gestern stammt: seine Irreligiosität oder vielmehr sein Gegensatz zu den herrschenden Religionen, der oft freilich selbst aus religiöser Empfindung stammt:

> Welche Religion ich bekenne? Keine von allen,
> Die du mir nennst. Und weshalb keine? Aus Religion.

Nur Frenssen, der frühere Pastor, ist unter den Neueren von ihr erfüllt.

Digitized by Google

Doch iſt dieſe religiöſe Irreligioſität mehr den Dichtern früherer Generationen eigen: nicht nur dem deiſtiſchen Aufklärer Victor Hugo oder ſeinem Verehrer Swinburne, ſondern auch den atheiſtiſchen Religionsfeinden wie Carducci, Heyſe, Storm und Fontane. In der neueren Zeit hat man eher den Eindruck religiöſer Indifferenz; freilich gerade bei ſo bedeutenden Begabungen wie Hauptmann und George keineswegs. Selbſt perſönlich kirchliche Dichter wie C. F. Meyer laſſen es in ihrer Dichtung ſelten hervortreten; und die einzige wirklich bedeutende dichteriſche Kraft, die in den letzten Jahrzehnten poſitiv kirchlich gedichtet hat, iſt Enrica v. Handel-Mazzetti. Gegen dieſe Tatſache, die man von mancherlei Standpunkten aus ja beklagen mag, hat es keinen Zweck, ein Dutzend Namen beſſerer Mittelmäßigkeiten aufzuzählen, wie das beſonders katholiſche Apologeten gern tun; ſie ſollten ſich freuen, die Dichterin von „Jeſſe und Maria“ in ihrer Mitte zu wiſſen, ſtatt den ausgezeichneten, aber nicht zu den Großen gehörigen Dichter Fr. W. Weber oder gar gewiſſe moderne Namen in das goldene Buch der Weltliteratur eintragen zu wollen. — Insbeſondere die deutſche Literatur iſt in dieſer klaſſiſchen Zeit ſo gut wie völlig außerkirchlich; und Friedrich Schlegel wie Zacharias Werner, Clemens Brentano wie die Gräfin Hahn haben mit ihrer Bekehrung ihre dichteriſche Kraft — Brentano faſt wollend — eingebüßt. Das religiöſe Lied iſt die einzige Gattung, die es ſeit mehr als einem Jahrhundert zu bedeutenden Dichtungen nicht mehr gebracht hat, ganz ſeltene Ausnahmen wie Annette v. Droſte und Kemble in England ausgenommen; aber in den letzten Jahrzehnten ſind auch dieſe Ausnahmen verſchwunden. Steht es doch mit der religiöſen Malerei nicht viel anders! Und haben doch die Dichtung wie die bildende Kunſt im Dienſt der Kirche und der Religion ſo Großes geleiſtet, daß die Erſchöpfung an ſich begreiflich wäre. So werden wir ſie aber doch als ein Symptom der ausgeſprochenen Weltlichkeit der modernen europäiſchen Literatur aufzufaſſen haben.

Als eine Hauptbedingung literariſchen Gedeihens iſt ſtets ein Verhältnis zwiſchen Dichter und Volk erſchienen, welches

Digitized by Google

ihn zwar natürlich höher ſtehen läßt als die Gemeinſchaft, doch nicht ſo hoch, daß ſie gar nicht folgen könnten. Eine Beziehung, die den Dichter wirklich als Organ ſeiner Nation oder doch eines großen nationalen Kreiſes gelten läßt, iſt für die Wirkung des Kunſtwerks Bedingung. Daß eine gewiſſe Übereinſtimmung in der pſychologiſchen Struktur vorhanden iſt, mag ſchon aus dem Geſagten hervorgehen: die wiſſenſchaftliche Tendenz, die Freude an techniſcher Vollkommenheit, die Abkehr von der Kirche ſind ohne Zweifel weit verbreitete Stimmungen auch unter den dichteriſch nicht produktiven Kreiſen. Aber die modernen Dichter betonen doch im allgemeinen das Beſondere ihres Weſens und ihrer Aufgabe zu ſtark, um volkstümlich ſein zu können. Seit Victor Hugo kann kein Dichter ein Nationaldichter genannt werden; und bei ihm hing es mit den Grenzen ſeines Vermögens zuſammen. Große Erfolge, wie der des „Jörn Uhl“, der von „Glaube und Heimat“, werden mit einem nicht immer begründeten und nicht immer unbegründeten Mißtrauen betrachtet. Die Situation des modernen Dichters iſt daher die, daß auch er wieder zwar eine auf Neues geſpannte Leſewelt vorfindet — man beſtreitet mit Unrecht, daß viel geleſen wird —, ſich aber in ihr doch immer ſelbſt wieder eine Gemeinde ſchaffen muß. Das führt häufig zu dem Übelſtand geſchloſſener Cliquen, die nicht nur (was ihr gutes Recht iſt) ihren Meiſter ehren, ſondern auch alles andere in der Welt verachten; was ſie dann gern in Jahrbüchern oder Vorreden auch den weniger Intereſſierten mitteilen. Von den harmloſen engliſchen Browning-Geſellſchaften iſt dieſe Übung literariſchen Freimaurertums über Frankreich nach Deutſchland gekommen, obwohl der eigentliche Heroenkult eine durchaus romaniſche Einrichtung iſt, die der faſt zu gemütlichen Stellung des Germanen zu ſeinen Helden (der Alte Fritz!) immer fremd blieb. Eine unnütze Zerſplitterung des literariſchen Wohlwollens und Verſtändniſſes gerade bei der aufnahmefähigen Jugend iſt vielfach die Folge: wer Hofmannsthal bewundert, glaubt George herunterſetzen zu müſſen, und erſt recht umgekehrt. Dabei iſt das deutſche Publikum doch durch religiöſe und politiſch-ſoziale Gegenſätze genügend geſpalten! Die Kritik — mehr noch die mündliche als die

Digitized by Google

gedruckte -- gestattet in den radikalen Lagern nur ausnahmsweise die Lektüre, die dem christlich-germanischen konservativen Standpunkt oder dem proletarischen Klassenbewußtsein nicht entspricht; das liberale Bürgertum ist, wie seit Luther fast immer, der eigentliche „Konsument" der Literatur. Hat doch sogar der altpreußische Fontane geklagt, wie wenig der preußische Adel sich um seine patriotische Dichtung gekümmert habe; und Annette v. Droste hat darin bei all ihrer Religiosität und Heimatliebe noch schlimmere Erfahrungen gemacht. — Die Dichter entstammen auch selbst ganz überwiegend diesen Kreisen; doch haben in Deutschland altadlige Namen auch in neuerer Zeit nicht selten ihren Schild mit dem Gold der Dichtung vergoldet: Wilhelm v. Polenz, Börries v. Münchhausen im Reich, Marie v. Ebner, Enrica v. Handel-Mazzetti in Österreich. In anderen Ländern haben es die Montesquieu und Comtesse de Noailles (eine rumänische Prinzessin) zu jener Bedeutung nicht gebracht, die auch die deutsch geborene Königin von Rumänien erfolglos anstrebte.

Trotzdem somit ein großer Teil gerade desjenigen Publikums, auf das frühere Epochen zuerst rechneten, nahezu ausgeschieden ist, scheinen mir die äußeren Bedingungen des literarischen Erfolgs keineswegs so ungünstig, wie es oft behauptet wird. Riesenerfolge sind nie häufig gewesen; Goethe selbst hat nur dreimal sofort nationalen Widerhall gefunden: mit „Götz von Berlichingen", mit „Werthers Leiden" und dann noch einmal mit „Hermann und Dorothea". Hätte die Ungeduld eines modernen Dichters die erstaunliche Verständnislosigkeit erlebt, der der „Faust" oder gar die „Wahlverwandtschaften", die „Römischen Elegien" begegneten, welche mehr als Eulenbergische Philippika hätte er gegen die Leser (oder Nichtleser) losgelassen! — Zunächst stehen heute dem jungen Dichter durch die unermeßliche Menge der Zeitschriften viel mehr Möglichkeiten „zu erscheinen" offen, als je früher; dann aber durch die große Zahl unternehmungslustiger Verleger nicht geringe Wahrscheinlichkeiten, bald als ein Selbständiger vor das Publikum treten zu können. Wir besitzen aber nicht nur viele Verleger, sondern auch hervorragend kundige, deren Literaturpolitik für die Entwicklung des Geschmacks und gerade

Digitized by Google

auch für die Aufnahme junger Talente außerordentlich vieles leistet; Firmen wie S. Fischer in Berlin und Eugen Diederichs in Jena bedeuten für die neueste Literatur noch mehr als Mohr und Zimmer für die Romantik, Hoffmann und Campe für das junge Deutschland, oder Georg Wigand für die Junghegelianer. Endlich stehen in jenen vielen Zeitschriften auch nur zu viel Kritiker bereit, durch eine „Entdeckung" Aufsehen zu machen; wie denn die deutsche Kritik eigentlich nur gegen Anfänger wohlwollend zu sein pflegt, gegen Meister kühl und gegen Alternde grausam. Gerade hier liegt die Gefahr: der junge Dichter wird als „ein ganz Großer" (die hieratische Formel) ausgerufen, nimmt das in aller Bescheidenheit an und ist nach dem dritten Buch vergessen; wogegen Marie v. Ebner-Eschenbach mit Recht das Glück späten Ruhms preisen konnte — aber wer will es abwarten? Immerhin ist durch so viele Organe die Möglichkeit durchzudringen gesteigert. Ähnliches gilt vom Theater — kein Kleist brauchte heute zu sterben, ohne daß seine Meisterwerke auf der Bühne erschienen wären, kein Wagner lange, lange Jahre darauf zu warten, seine Opern zu hören. Der Kampf in der Arena ist vielleicht schärfer geworden, aber der Zutritt zum Wettkampf ist wesentlich erleichtert.

Allerdings sollen diese Verhältnisse in anderen Ländern viel ungünstiger sein. Frankreich besitzt nicht einen so musterhaft organisierten Verlag wie wir; ein neues Buch kann man unter Umständen selbst in Paris nur schwer erhalten. Die literarischen Zeitschriften fristen ihr Leben mühsam; auf die großen Organe aber drückt das offizielle Ansehen der Académiciens und der großen Kritiker, deren Monopolstellung Brunetière von neuem befestigt hat. — In England gibt es, wie es scheint, zurzeit zu wenig Dichter, als daß man die Verhältnisse vergleichen könnte. Wer aber durchgedrungen ist, hat dort wohl die besten Leser und in Frankreich die feinsten Kritiker. In Deutschland ist die Kunst des Lesens — und Kritisieren ist nur ein lautes und betontes Lesen — noch zu wenig verbreitet. Sie muß gelernt werden; angeboren ist sie den meisten sowenig wie die Kunst des Essens. Massen gierig hinunterschlingen ist hier wie da ungesund. Wir

Digitized by Google

leſen zu haſtig, um ja große Quantitäten zu erledigen; die Qualitätsleſer, in Ländern von feſterer Kulturtradition ſo häufig und in beſtimmten Familien im erblichen Beſitz dieſer Begabung, ſind bei uns in den leſefreudigſten Kreiſen — das ſind bei uns, neben der Jugend aller Stände, die aktiven Gelehrten und die inaktiven Offiziere und Beamten — vielleicht am ſeltenſten anzutreffen. Und ferner: die Überſchärfe unſerer literariſchen Kritik (deren Catone ſich dann periodiſch durch Begeiſterung für ein neuentdecktes Mitteltalent erholen) iſt nur der Komparativ jenes erſtaunlichen Mangels an Wohlwollen, dem man bei dem Durchſchnittsleſer ſo häufig begegnet. Nicht daß ſie ſtrenge Richter wären — jenes Fürliebnehmen, das einen Goethe außer ſich brachte, iſt auch heute noch viel verbreitet, und die Mittelmäßigkeit findet für jedes Gebrechen Entſchuldigung —, aber jede Originalität, jede Neuerung, jedes Wagnis wird von dem Durchſchnittsleſer als Beleidigung ſeiner Majeſtät empfunden; der gebildetſte Leſer kanzelt dann den „verrückten Kerl" von Autor mit Schimpfworten ab, der ihn doch gar nicht zum Leſen gezwungen hat. In dieſer Erbitterung wird er dann noch durch ſein Gegenüber geſteigert, den immer häufiger auftretenden literariſchen Snob (hier wird hoffentlich das Fremdwort ſelbſt dem Puriſten erlaubt ſcheinen!), der blindlings alles Ungewohnte lobt, in jedem Sprachfehler eine Feinheit und in jeder Verzeichnung eine Originalität ſucht, und der mit alledem ſeiner Kunſt zu leſen doch kein beſſeres Zeugnis ausſtellt als der, der immer wieder dasſelbe leſen will. Im Theater führt dies Aufeinanderprallen zweier Scharen von Nichtkennern zu den beliebten Premierenkämpfen, denen dann ſchließlich gerade die Beſten oft erliegen: Grillparzer mit „Weh dem, der lügt", Hauptmann mit einer ſo ernſten, ſtrengen Leiſtung wie „Florian Geyer". Bei der Lyrik helfen die Neuerungsfeinde ſich durch einen parodiſtiſchen Vortrag, der das ſchönſte Gedicht umbringen könnte.

Ähnliche Klagen hört man in anderen Ländern. Ein Dichter wie Swinburne hat auch in England die Anerkennung nicht gefunden, die die ganze Welt einer liebenswürdigen Durchſchnittsbegabung wie Sully Prudhomme, dem erſten Empfänger des Nobel-

Digitized by Google

preiſes, gewährte. Aber die Angriffe und die Verteidigungen ſind dort kultivierter. Und was in Deutſchland gar die Antikritik gekränkter Autoreneitelkeit leiſtet, das wäre anderswo genügend, um einen „Gentleman“ unmöglich zu machen.

Dieſes Zurückbleiben des Leſers gehört wenigſtens in Deutſchland zur Signatur der gegenwärtigen Weltliteratur. Literaturgeſchichte und Kritik, Schule und Dichtung mögen manches beſſern; die Hauptſache muß das verehrliche Publikum tun. Jeder tut bei uns, als habe er das Recht, Tag für Tag zum Frühſtück neue Goethiſche Lyrik, zum Mittageſſen einen klaſſiſchen Roman und abends einen „Prinzen von Homburg“ zu erwarten. Haben wir erſt wieder ein großes, einigermaßen einheitliches Publikum, ſo wird der Einzelne beſcheidener und die Gemeinſchaft wohlwollender werden; denn Überkritik beweiſt nur Unfähigkeit zum Genuß. Der moderne Dichter aber iſt ernſt genug, die Tendenzen der modernen Dichtung ſind groß genug, ihre Werke ſind bedeutend genug, um einiges Einlernen fordern zu können. Kunſtwerke, ſagte Max Liebermann, ſind Könige, und wir ſollen geduldig warten, bis ſie uns etwas ſagen!

Digitized by Google

Viertes Kapitel

Die Formen

Suchen wir uns nun von dem Inhalt der gegenwärtigen Weltliteratur einen Begriff zu machen, so werden wir gut tun, hierbei uns fast ausschließlich an die deutsche Dichtung zu halten. Der Gegenstand ist auch so unerschöpflich, und abermals — und ein für allemal — müssen wir versichern, daß wir eben nur die Grundzüge zu geben versuchen können und uns wohl bewußt sind, welchen Täuschungen man auch hierbei noch ausgesetzt ist.

Zunächst zwar könnte die Antwort auf die Frage nach den Formen, den Typen und Motiven der deutschen Dichtung in der Gegenwart sehr einfach scheinen. Man könnte glauben, sie sei aus dem Wesen der Dichter, wie wir es zu charakterisieren versuchten, gleichsam herauszurechnen: solche Bäume tragen solche Früchte. Aber obwohl die Abhängigkeit der Dichtung von den Dichtern sich von selbst versteht, liegt doch die Sache keineswegs so einfach. Eine große Literatur ist ein Organismus, der nach eigenen Gesetzen lebt; die typischen Gestalten der Dichtung haben wie wirkliche Menschen ihr eigenes Leben, die typischen Handlungen und Situationen wie wirkliche ihre selbständigen Wirkungen.

Ferner aber versteht sich eigentlich auch das von selbst, daß kein Dichter einen gleichsam galvanischen Abguß seines inneren Lebens zu geben vermag; daß schon die künstlerische Form selbst sich zwischen ihn und sein Bekenntnis stellt. Mehr als je aber gilt das für eine Zeit, in der die Stilisierung eine solche Bedeutung erlangt hat. Auch wenn er es könnte, würde ein moderner Dichter das Erlebnis, die Vision nicht einfach aus seinem Herzen reißen, um sie anderen darzubieten — eine Vorstellung, auf die erst die barbarisch-ataviſtische Roheit des „Futurismus“ kommen

Digitized by Google

konnte! Der Dichter gerade unserer Zeit gibt vielmehr sein Eigenstes gerade in der Stilisierung selbst. Nicht so sehr der Inhalt als vielmehr die Art, wie er „eingekleidet“ wird (was freilich auch ein barbarisch grober Ausdruck für die innerlich vollzogene Umformung ist!), ist für sein Wesen bezeichnend. Der Rhythmus eines Freudenliedes kann mehr von der Melancholie seines Dichters verraten, als alle Klagen einer Elegie zu tun vermöchten. Ja es findet sich nicht nur häufig eine Unterschätzung des Stoffes — die auch wieder unkünstlerisch ist, weil die künstlerische Notwendigkeit unmöglich bei der Formgebung erst anfangen kann —, sondern auch eine paradoxe Lust am Widerstreit zwischen Inhalt und Stil. Sie tritt zuerst vielleicht bei Clemens Brentano in den Vordergrund, wenn er etwa in den berühmten „Lustigen Musikanten“ unaufhörlich einen Widerstreit zwischen dem vom Stoff geforderten und dem wirklichen Ton anstrebt und erreicht:

Ich habe heut das Bein gebrochen,
Die Schwester trägt mich auf dem Arm;
Aufs Tamburin muß rasch ich pochen;
Sind wir nicht froh? Daß Gott erbarm!
Es brauset und sauset
Das Tamburin,
Es prasseln und rasseln
Die Schellen drin;
Die Becken hell flimmern
Von tönenden Schimmern ...

Oder Prosper Mérimée erzählt die wildesten Geschichten mit marmorner Ruhe, Henri Beyle die merkwürdigsten Vorgänge in einer aus dem Französisch des Napoleonischen Gesetzbuches gebildeten Sprache, Edgar Poe die unmöglichsten Erfindungen im sachlichsten Stil. Selbst in Fontanes Abneigung gegen den „Lärm in Gefühlen“ steckt etwas von dieser Stilisierung durch den Gegensatz, von dieser gewaltsamen Fernwirkung; oder selbst in Schlußsätzen, wie ein so feiner Künstler wie C. F. Meyer sie liebt. Die greuelvolle „Hochzeit des Mönchs“ schließt: „Und ein fernes Gelächter“; die tragischen „Leiden eines Knaben“ werden mit einer heiteren Frage des Erzählers beendet. Von hier ist denn fast nur noch ein Schritt bis zu den Tragikomödien Wedekinds und Ruederers.

Digitized by Google

Doch solch ein scharfer Widerspruch zwischen Seele und Kleid wird fast nur unharmonischen Zeiten oder Persönlichkeiten eigen sein. Nur eben vor dem unmittelbaren Schluß aus der „Stoffwahl" auf die Art des Dichters ist zu warnen; die Themata können hier von außen her kommen; die Behandlungsart kommt von seinem Wesen — wenn er nämlich ein Dichter ist.

Am unmittelbarsten kann sich seine Eigenheit aussprechen, wo gar kein „Inhalt" von konkreter Art Ansprüche auf Formung erhebt: in der Lyrik. Von ihr gehen wir deshalb am besten aus. Sie gibt am unmittelbarsten die inneren „Zustände". Und was sagt sie über diese aus?

Zwei Hauptmomente scheinen mir unverkennbar. Die stärkste Macht der heutigen Lyrik ist der Rhythmus; ihre stärkste Tendenz die auf Individualität.

Dies letztere wäre nun wirklich aus unserer Beurteilung des neueren Dichters vielleicht direkt abzuleiten. Er will ein individuelles Instrument sein; jedes Erlebnis soll in seiner Seele etwas Neues, Niedagewesenes werden; nur in dem Maßstab, wie sie unseren Reichtum an seelischen Äußerungen vermehrt, scheint ihm die Dichtung wertvoll. Allerdings, wir sprachen auch aus, daß er mehr, als es lange der Fall war, Organ der Gemeinschaft geworden ist; aber als solches fühlt er sich gerade dadurch, daß er ihren Besitz bereichert. Er ist der Häuptling, dessen Beutezüge den Stamm reich machen; aber diese Züge bestimmt und leitet er, er allein.

Es kann deshalb nicht wundernehmen, daß die patriotische Lyrik nahezu verstummt ist. Zwar so vollständig nicht, wie Walzel in einem feinsinnigen Aufsatz über unsere neueste Lyrik zu meinen scheint. An kleinere „Barden" wie Déroulède in Frankreich brauchte er zwar nicht zu denken, und da er überhaupt fast nur von Deutschland spricht, auch nicht an die wirksamen Melodien Rudyard Kiplings; aber Detlev v. Liliencron wäre zu nennen und gelegentlich auch Carl Spitteler, z. B. mit dem schönen Gedicht von der „Singenden Schildwache".

Im ganzen aber kann es freilich keinem Zweifel unterliegen, daß die vaterländische Lyrik beinahe dem Schicksal der religiösen

Digitized by Google

zu folgen scheint: nach einer großen Blütezeit und einer dürftigen Nachblüte fast völliges Verstummen. Ich möchte die Ursache aber nicht mit Walzel in der politischen Lage sehen, am wenigsten in der gesicherten Lage des Vaterlandes, die doch in England gerade die Nationalhymne entstehen sah, eher schon in einer gewissen lauen Atmosphäre des öffentlichen Lebens, die leider keine rechte Freude am Staat aufkommen läßt, aber auch zu heller Empörung nur selten herausfordert. Die beiden großen Schöpfer einer patriotischen Poesie sind immer diese beiden gewesen: Stolz auf das Vaterland und Entrüstung über seine Feinde — die äußeren oder die inneren. Das letzte starke politische Lied, das vor den wenigen echten Kriegsliedern von 1870 gedichtet wurde, war daher Herweghs „Arbeitermarseillaise", obschon von einem englischen Vorbild — einem sozialen Gedicht Shelleys — bis in die Einzelheiten abhängig, dem es auch den Rhythmus entlehnt hat:

Bet und arbeit! ruft die Welt —
Bete kurz, denn Zeit ist Geld;
An die Türe pocht die Not —
Bete kurz, denn Zeit ist Brot.

Mann der Arbeit, aufgewacht,
Und erkenne deine Macht —
Alle Räder stehen still,
Wenn dein starker Arm es will.

Das ist noch einmal der Rhythmus der Gesamtbewegung marschierender, taktierender „Arbeiterbataillone" — in Shelleys Anruf an die Männer von England wie in Herweghs Bundeslied. Aber Herwegh war eben noch ein Dichter von früherem Typus; und daß mit seiner unpersönlichen Form beständig der Versuch stritt, sich als Einzelner abzuheben, macht seine Tragik aus. — Nachher hat noch Einer versucht, die Trompete zur Schlacht zu sein: Wildenbruch; aber seine Lyrik ist von der Rhetorik (die schon Herwegh bedräut) umklammert.

Läge die Ursache für das Absterben der politischen Dichtung — denn so kann man die Klage über das Mangeln einer patriotischen Poesie verallgemeinern — nur an den politischen Zuständen, so müßten wir dafür eine starke soziale Poesie erwarten. Soziale

Digitized by Google

Probleme beherrschen den Geist der Zeit, soziale Bestrebungen das politische Leben bis in die internationalen Beziehungen hinein. Aber keinem Arbeiterdichter der neueren Zeit ist ein Agitationslied geglückt wie jenes wilde englische Lied vom Hemde, das Freiligrath — wieder ein Zeit- und beinahe auch ein Gesinnungsgenosse Herweghs! — kongenial verdeutscht hat, oder wie Heines grausiges Weberlied: „Wir weben, wir weben," oder auch nur wie jenes von den armen, verhungernden schlesischen Webern selbst gesungene Lied vom Blutgericht, das Gerhart Hauptmann zum Naturschrei seines größten Dramas gemacht hat. Auch hat die Poesie des Sozialismus in anderen Ländern sowenig wie in der Heimat von Marx und Lassalle bedeutende Dichtungen hervorgebracht; eben jenes politisch-soziale Bundeslied von Herwegh ausgenommen, das mit den meisten Nationalhymnen zwar den geringen poetischen Wert, aber auch die große Wirkung teilt. Verhaerens soziale Poesie dagegen ist gewaltig, aber sie bleibt Dichtung des Einzelnen für den Einzelnen; es fehlt ihr die innere Hundertfältigkeit der Stimme, die chorische Fülle. Ist nun aber schon das merkwürdig, so erscheint etwas anderes vielleicht noch seltsamer: die einzige „standesbewußte" Poesie von Bedeutung ist in unseren Tagen gerade von dem Adel ausgegangen, gerade in einem Sinn, der der Bewegung unserer Zeit schnurstracks und bewußt entgegenläuft. Ich meine zwar nicht Liliencron, dessen Leben und Dichtung den „Baron" allenfalls im Sinne eines vornehmen Landedelmanntums, keineswegs aber im spezifisch politischen oder sozialen Sinn betont, wohl aber Börries v. Münchhausen in so bezeichnenden Gedichten, wie „Das sind wir!":

Zu Helm und Schild geboren,
Zu des Landes Schutz erkoren,
Dem König fein' Offizier,
Treu unsern alten Sitten,
In unsrer Bauern Mitten,
Das sind wir!

Aber gerade hier wird klar, was diesen Erscheinungen zugrunde liegt. Der Gegensatz gegen eine herrschende Zeitströmung ist an sich individualistisch (auch wenn er selbst im Namen einer ganzen Gruppe ausgesprochen wird); es ist der Protest des

Digitized by Google

Einzelnen gegen die Masse: „Adel ist Adel des Fürsten und nicht des Landes.“ Ist doch auch die bedeutendste soziale Romandichtung dieser Zeit die eines konservativen Landedelmanns, Wilhelm v. Polenz. Wie denn auch die politisch liberalen Dichter unserer Tage daneben zumeist Aristokraten sind — eine Vereinigung, die man schon an Heine, ja an Schiller beobachtet hat.

Es ist also der individualistische Zug der modernen Dichtung, der weder eine patriotische noch eine soziale Lyrik großen Stils aufkommen läßt, noch auch eine religiöse anders als in den ganz persönlichen Bekenntnissen der Andachtslieder von R. M. Rilke oder Richard Schaukal. Aber dieser Zusammenhang reicht noch weiter.

Durch lange Jahre hat die Balladendichtung bei uns brach gelegen, oder vielmehr nein, sie ward immer sehr eifrig gepflegt, aber es war eine „sterile Fruchtbarkeit“ geworden. Vor mehr als dreißig Jahren erschien das letzte Balladenbuch Münchener Stils: Wildenbruchs „Lieder und Gesänge“, in denen die Ballade, wie Geibel und kräftiger Heyse, wie Hopfen und Lingg und Greif sie dichteten, noch einmal, lauter, aber nicht stärker, erklang. Ihr Inhalt war die gern rhetorisch belebte Darstellung einer merkwürdigen und meist heroischen Tat; das epische Gegenstück zum historischen Drama älteren Stils. Wir besitzen viele wohlgelungene Werke dieser Art, die vorzugsweise auf Uhland und Platen zurückgeht, aber fast durchweg haben sie einen fast unpersönlichen Charakter und sind mehr in der Form als in der Auffassung verschieden. Viel persönlicher hatte Strachwitz die Ballade erneut, aber er war jung gestorben; und Theodor Fontane, der von ihm die Kunst übernahm, aus der episch-lyrischen Dichtung ein persönliches Bekenntnis zu machen, wandte sich früh anderen Dichtungsgattungen zu. Dann war lange C. F. Meyer fast allein, der aber die Ballade so stark ins Symbolische umdeutete, daß ihr epischer Gehalt Schaden erlitt; wie etwa in der an sich wunderschönen „Ketzerin“ die eigentliche Handlung, der schaurige Flammentod, fast spielend umgedeutet wird:

> ... über ihrem Haupt zusammen
> Schlagen Feuerflammen, Liebesflammen.

Digitized by Google

Anzumerken ist übrigens, daß auch diese Vertreter der Ballade fast durchweg „Aristokraten" sind, die es zu den großen Taten der großen Helden zieht; Heldentaten des Volkes haben sie selten besungen, wie Hans Hopfen, auch ein Jungmünchener, die Sendlinger Bauernschlacht in einer der machtvollsten Balladen dieses Zeitabschnittes. — Die Ballade mit ihrem fest gegebenen Inhalt, der sich nicht einmal so weit wie der des historischen Dramas umbiegen läßt (der größeren Kürze wegen), versagt sich leicht der individuellen Stilisierung; es sei denn eine so äußerliche wie in den Balladen Liliencrons, die wohl nur blinde Verehrung hochstellen kann. Aber sie hat auch an sich etwas vom Wesen der Gemeinschaftsdichtung, der sie ursprünglich angehört: sie entspricht einem nationalen Bekenntnis zu seinen Heroen, oder der Standesfreude des Soldaten an einer kriegerischen Natur, oder der Schwärmerei der „Jugendklassen" für die Martyrien unglücklicher Liebe. Der Held, den sich der Einzelne erwählt, wird (um ein greuliches Modewort einmal zu verwenden) selten „balladesk" wirken. — Dann aber kam nach einer langen Zeit der Dilettanten um 1900 eine neue Reihe von Balladendichtern auf, und wieder treffen wir unter diesen Münchhausen in erster Reihe; neben ihm zwei Frauen: Lulu v. Strauß und als den größten Dichter unter den dreien Agnes Miegel. Aber was für eine Ballade ist das nun? Man lese die schönste: „Schön Agnete":

Als Herrn Ulrichs Wittib in der Kirche gekniet,
Da klang vom Kirchhof herüber ein Lied,
Die Orgel droben, die hörte auf zu gehn,
Die Priester und die Knaben, alle blieben stehn,
Es horchte die Gemeinde, Greis, Kind und Braut,
Die Stimme draußen sang wie die Nachtigall so laut:

„Liebste Mutter in der Kirche, wo des Meßners Glöcklein klingt,
Liebe Mutter, hör', wie draußen deine Tochter singt.
Denn ich kann ja nicht zu dir in die Kirche hinein,
Denn ich kann ja nicht mehr knien vor Mariens Schrein,
Denn ich hab' ja verloren die ewige Seligkeit,
Denn ich hab' ja den schlammschwarzen Wassermann gefreit.

Meine Kinder spielen mit den Fischen im See,
Meine Kinder haben Flossen zwischen Finger und Zeh',
Keine Sonne trocknet ihrer Perlenkleidchen Saum,
Meiner Kinder Augen schließt nicht Tod noch Traum ...

Digitized by Google

Liebste Mutter, ach, ich bitte dich,
Liebste Mutter, ach, ich bitte dich flehentlich,
Wolle beten mit deinem Ingesind,
Für meine grünhaarigen Nixenkind,

Wolle beten zu den Heiligen und zu unsrer Lieben Frau
Vor jeder Kirche und vor jedem Kreuz in Feld und Au!
Liebste Mutter, ach, ich bitte dich sehr,
Alle sieben Jahre einmal darf ich Arme nur hierher,

Sage du dem Priester nun,
Er soll weit auf die Kirchentür tun,
Daß ich sehen kann der Kerzen Glanz,
Daß ich sehen kann die güldene Monstranz,
Daß ich sagen kann meinen Kinderlein,
Wie so sonnengolden strahlt des Kelches Schein!"

Und die Stimme schwieg. Da hub die Orgel an,
Da ward die Türe weit aufgetan, —
Und das ganze heilige Hochamt lang
Ein weißes, weißes Wasser vor der Kirchentüre sprang.

Die Handlung ist Nebensache geworden, bloße Vorgeschichte: daß Agnete den Meermann gefreit hat. Was Agnes Miegel erzählt, ist der Eindruck dieser fern fernen Geschichte auf ihr Gemüt. Es ist die Rückkehr zu der Stimmungsballade Goethes, nur daß diese von einer Naturstimmung ausgeht, die neue Ballade aber von einer Sagenstimmung. Die Ballade ist wieder lyrischer Nachklang epischer Wunder geworden.

Und dies ist es denn, was die Lyrik des letzten Menschenalters beinah ganz erfüllt: der individuelle Nachklang ferner Erlebnisse; die Wiederkehr vergangener Wunder. Ihren stärksten Ausdruck findet diese Richtung in Stefan George und Hugo v. Hofmannsthal. Wo liegt bei Hofmannsthal einem Gedicht ein unmittelbares persönliches Erlebnis, wie bei Goethe fast stets, kenntlich zugrunde? Selbst in jenen schönen Totenfeiern, die er für Mitterwurzer, für Kainz, für Böcklin abhält, ist das gesamte Leben und Wirken dieser großen Künstler sein Erlebnis, nicht ihr — man möchte fast sagen zufälliger — Tod. Balladen sind die Gedichte Hofmannsthals: sie erzählen von längst verhallten Vorgängen, deren Nachklang jetzt das Herz bewegt. „Ballade des äußeren Lebens" hat er sein größtes Gedicht genannt: die Gesamt-

Digitized by Google

heit der menſchlichen Handlungen und Bewegungen iſt hier der epiſche Vorgang, deſſen Wirkung auf die ſenſitive Seele der Dichter in Terzinen nachklingen läßt — es iſt auch eine Divina Commedia, in den engſten Raum gedrängt, dieſe Geſchichte des menſchlichen Lebens vom Morgen bis zum Abend:

La vie est vaine —
Un peu d'amour,
Un peu de haine
Et puis — bon jour.

La vie est brève —
Un peu d'espoir,
Un peu de rêve
Et puis — bon soir ...

Hat man doch ſelbſt von den Dramen Ibſens geſagt, ſie ſeien nur fünfte Akte; wie ſie die dramatiſche Wirkung vorhergehender Ereigniſſe darſtellen, ſo dieſe neuen Balladen die lyriſche. „Wir wollen keine Erfindung von Geſchichten, ſondern Wiedergabe von Stimmungen," heißt es in dem Programm der „Blätter für die Kunſt"; „keine Betrachtung, ſondern Darſtellung; keine Unterhaltung, ſondern Eindruck."

Eindruck? Und auf wen? Iſt denn dieſer neuere Dichter, und gerade vor allen der aus jenem „neuen Dichterkreiſe", nicht ein menſchenferner Einſiedler der goldenen Inſel, der auf einem elfenbeinernen Turm wohnt? und ſeine Poeſie die Beantwortung jener Gewiſſensfrage Hebbels, ob der echte Künſtler ſein Werk nicht auch dann vollendet ſchaffen würde, wenn er wüßte, nie werde es ein anderes Auge ſehen?

Schon jene Neigung der neueren Dichter, äſthetiſche Zirkel, ja literariſche Sekten zu bilden, ſpricht gegen dieſe Annahme. In Frankreich iſt dieſe Bildung von Konventikeln ſeit dem Beginn ihrer Romantik üblich: der „Cénacle de la Muse française", die Verſchworenen des „Ernani", der „Parnaſſe", der Salon Mallarmés. In Deutſchland ſind ſie erſt neu, ſeitdem in vielen Dingen auch die Lebenstechnik der Romantik erneut worden iſt. Aber es ſind nicht mehr, wie in den Tagen von Jena und Heidelberg, Gemeinſchaften Gleichſtrebender, ſondern Gefolgſchaften eines Hauptes — worin ſich der franzöſiſche Einfluß zeigt. Was dieſe

Digitized by Google

Gruppenbildung für die Weltliteratur im allgemeinen und besonders für die Frage des Publikums bedeutet, hatten wir schon zu erörtern; hier aber ist sie noch einmal vom Standpunkt der führenden Dichter zu beurteilen. Und da ist an eine heute vielgescholtene Blütezeit und Stätte literarischer Kultur zu erinnern: an das München König Maximilians II. Die Tafelrunde im „Krokodil" vermittelt zwischen jenen romantischen Genossenschaften und diesen klassizistischen Vasallenscharen: Geibel war der anerkannte Führer, aber die Heyse, Schack, Lingg, weiterhin Dahn und andere waren doch nicht einfach seine Schüler und hätten sich mit der Energie eines bayrischen Prinzen weigern dürfen, seine Vasallen zu heißen. Seine Führerschaft verdankte er vor allem dem Umstand, daß er mehr als die anderen praktisch, erzieherisch, bildend wirken wollte. Nun, aus solchem Bildungsdrang der bedeutendsten Dichter ist auch heute jene Gruppenbildung zu erklären — nicht, wie oberflächliche Verkleinerungssucht meint, aus der Herrschsucht oder Ruhmbegier eines George, Dehmel, Hofmannsthal, und wenigstens nur zum Teil aus dem Abhängigkeitsbedürfnis des Kleineren. Der moderne Dichter ist allerdings durchaus Individualist in der Hervorbringung; in der Absicht aber, in der Tendenz ist er es weniger als die meisten Münchener. Menschen zu bilden war mehr als Kunstwerke zu schaffen der geheime Ehrgeiz der Romantiker; ein Schaffen im leeren Raum war ihrem Bedürfnis nach Sympathie unerträglich. Diese Sehnsucht, als höchstes Kunstwerk vollendete, auch gerade ästhetisch vollkommene Menschen zu schaffen, hat sich dann immer gesteigert. Will Ibsen mit seiner objektiven Menschenschilderung nicht doch Adelsmenschen schaffen helfen? Stellt Nietzsche nicht das Ideal des Übermenschen auf? Aus gefährdeten Anlagen reine, kräftige Menschen hervorgehen zu lassen, ist es nicht der Lieblingsinhalt der Romane unserer verehrten Marie v. Ebner-Eschenbach? — Der Künstler, der aus sich arbeitet, sich zu einem vollkommenen Werkzeug der Kunst umzuschaffen strebt, kann seine künstlerisch-Formgebung nicht auf sich selbst beschränken; und er müßte überhaupt mit dem Philosophen Locke fragen, wo denn der Einzelne aufhöre? So hat Stefan George ein Buch der Verherrlichung

Digitized by Google

auf einen Freund geschrieben, der ihm der vollkommene Jüngling schien; so hat er sich als Erzieher junger Dichter — Goethe wollte nur ihr „Befreier" heißen — bewährt. Diese Lyrik will Eindruck, will Mitteilung der Stimmung, weil der Dichter beseelt ist von der Sehnsucht nach dem belebten menschlichen Antlitz, nach der schön erregten Seele.

Und von hier aus ist gerade auch die eigentümlichste Lyrik unserer Zeit zu verstehen: die Stefan Georges. Gerade an ihm werden ja auch, so originell er ist, die universalen Zusammenhänge dieser Tendenzen sichtbar: Schüler Verlaines und vor allem Mallarmés, Übersetzer Baudelaires, hat er auf Frankreich zurückgewirkt; mit der Poesie der jüngeren französischen Poeten, etwa um den neuen „Dichterkönig" Paul Fort, sind Verwandtschaften ebenso deutlich wie mit dem Rhythmus Verhaerens und der Stilkunst d'Annunzios; der letzte große Künstler Englands, Swinburne, und sein Ideal Victor Hugo, der dichtende Nationalgeist Frankreichs, konnten in diesem Kreise ein anderes Verständnis finden als sonst in unserer allzu ausschließlich den „Inhalt" prüfenden Kritik. Aber Stefan George hat eben von diesen Tendenzen „am reinsten die Blume abgebrochen". Seine Lyrik ist mehr als die anderer mit jenem Kunstwort „bilden" bezeichnet, das wir vor allem für die Plastik gebrauchen. Der Dichter steht am Ufer des Lebens und empfängt die Botschaften aus aller Welt und von fern fernher; sie bilden sich in seiner Seele zu Stimmungen, wie sie so intensiv noch nicht gefühlt werden konnten; und er bildet diese Stimmungen in dem Marmor seiner Verse ab, um den Reichtum der Welt zu mehren. Daher auch bei ihm wie bei Hofmannsthal jene Freude an lyrischer Plastik: an dem Zeichnen idealer Gestalten — Hofmannsthals „Jüngling in der Landschaft", Georges „Saitenspieler" —:

Wie er das krause Haupt mit weißem Ringe,
Die schmalen Schultern mit dem reichen Kleide
Geschmückt, hervortrat und die Laute schlug,
Zuerst erzitternd in der Scheu der Jugend —
Darob erwärmen sich auch strenge Greise.
Wie er auf Wangen banges Rot erkundet,
Wie dem vor ungewohntem Gruß Geneigten

Digitized by Google

Von manchem Busen köstliches Gehäng
Und Spangen niederfielen: des gedenkt man,
Soweit des heiligen Baumes Frucht gedeiht.
Die Mädchen sprechen eifrig unter sich,
Verschwiegen, duldend schwärmen alle Knaben
Vom Helden ihrer wachen Sternennächte.

„Keine Betrachtung, sondern Darstellung." Und was wird dargestellt? Der verkörperte Ausdruck einer ästhetischen Sehnsucht — und seine Wirkung. Diese märchenhafte Existenz ist das Erlebnis; die Stimmung, die dies Erlebnis erweckt, ist das Gedicht . . .

Ist durch die große schwere Kunst Georges das Wesen dieser Dichtungen, ihre Entstehung, ihr Wollen gleichsam verdeckt mit dem Mantel der vollkommenen Form, so wird es deutlicher, wo diese seltener erreicht wird. In Richard Dehmels Dichtung tritt die Vereinigung ganz individueller Ursprünge mit ganz allgemeinen Absichten oft grell und störend hervor; beides in eines zu bilden, gelingt seiner allzu bewußt von außen her formenden, innerlich nicht zur vollen künstlerischen Reife gelangten Natur nicht allzu oft, wofür schon die oft recht gewaltsamen Umformungen seiner Gedichte, mehr noch die oft erschreckend prosaischen Enklaven im poetischen Gebiet Zeugnis sind. Aber daß er von der Sehnsucht seiner Zeit vorfühlend, vorsingend viel zu formen vermochte, beweist sein Erfolg, nicht zum wenigsten auch bei den Komponisten, die in literarischen Dingen fast immer den geläuterten Durchschnittsgeschmack der Zeit darstellen — nur Robert Schumann und Hugo Wolf sind vielleicht über ihn hinausgegangen, Brahms selten, Schubert nie.

Auch Dehmels Lyrik ist die der psychologischen Ballade nicht unmittelbarer Stimmungsausdruck wie in Goethes, Lenaus, Eichendorffs, Mörikes Liedern, sondern Wiedergabe des Nachhalls eines vergangenen Erlebnisses oder gern auch der Gesamtwirkung vieler Erlebnisse, wie er eines seiner schönsten Gedichte „Manche Nacht" überschreibt:

Wenn die Felder sich verdunkeln,
Fühl' ich, wird mein Auge heller;
Schon versucht ein Stern zu funkeln,
Und die Grillen wispern schneller.

Digitized by Google

Jeder Laut wird bilderreicher,
Das Gewohnte sonderbarer,
Hinterm Wald der Himmel bleicher,
Jeder Wipfel hebt sich klarer.

Und du merkst es nicht im Schreiten,
Wie das Licht verhundertfältigt
Sich entringt den Dunkelheiten.
Plötzlich stehst du überwältigt.

Er hat beobachtet, wie das wiederholte Erlebnis solcher Nächte auf ihn gewirkt hat; er hat diese Erfahrung verallgemeinert — „jeder Laut wird bilderreicher" — und sie nun künstlerisch gefaßt; doch nicht ganz ist sie von dem Beobachter gelöst, dessen formende Hand Fingerspuren an dem weichen Ton hinterlassen hat.

Dehmel haben wir vorhin nicht genannt, als wir das Vorhandensein einer starken sozialen Dichtung verneinten, trotz seinen Gedichten vom Arbeitsmann und anderen von stark sozialem, ja sozialistischem Einschlag. Denn auch diese Gedichte sind nicht aus dem Massengefühl heraus entstanden, wie die Marseillaise oder das Lied vom Hemde, sondern der Einzelne blickt auf die Masse heraus. Und selbst hier, wie bei Marie v. Ebner, waltet das Bedürfnis ästhetischer Bildung mit: der gebückte Rücken des Arbeitsmanns, den Meunier so klassisch modelte, soll sich strecken, wenn ihm die Zeit geschenkt wird; es soll eine hohe, aufrechte Menschenfigur erstehen.

Noch andere Zeugen dieser Entwicklung zur Lyrik des stilisierten Erlebnisses — wenn der etwas pedantische Ausdruck gestattet ist — wären anzurufen; die wundervollen Totenklagen der Isolde Kurz („Asphodill") oder symbolische Gedichte der Ricarda Huch wie „Ankunft im Hades" oder „Erinnerung":

Einmal vor manchem Jahre
War ich ein Baum am Bergesrand,
Und meine Birkenhaare
Kämmte der Mond mit weißer Hand.

Hoch überm Abgrund hing ich
Windbewegt auf schroffem Stein,
Tausende Wolken fing ich
Mir als vergnüglich Spielzeug ein.

Digitized by Google

Fühlte nichts im Gemüte,
Weder von Wonne noch von Leid,
Rauſchte, verwelkte, blühte,
In meinem Schatten ſchlief die Zeit.

Eine kosmiſche Ballade, wie auch der einzige bedeutende Naturdichter unſerer Tage, der Bauer Chriſtian Wagner in Warmbronn, ſolche gedichtet hat; die Erinnerung gleichſam des menſchgewordenen Naturprodukts an das Erlebnis ſeiner vegetabiliſchen Exiſtenz, der Nachhall von unbelebten Jahrtauſenden.

Dieſe pantheiſtiſche Idee ſteigerte ſich dann noch; und indem der Lyriker immer weiter von dem ungeformten Erlebnis der Gegenwart floh, kam er ſelbſt wieder in das Formloſe. So entſtand die neue Naturlyrik Johannes Schlafs, die die Blumenwelt als ſolche zum Erlebnis macht; ſo aber auch ward die kosmiſche Ballade zur chaotiſchen Ballade in den Viſionen Momberts, die die äußerſte Entfremdung von dem plaſtiſchen Ideal Georges darſtellen, mit ſeiner Dichtung aber doch immer noch durch jene Grundtendenz verwandt bleibt: daß das ſtimmunggebende Erlebnis ſelbſt ſchon vorgeformt vor die Seele treten ſoll.

Fragen wir uns nach der Grundſtimmung dieſer Lyrik, ſo iſt ſie, wie es unter ſolchen Umſtänden zu erwarten iſt, vorzugsweiſe eine betrachtende, künſtleriſch erwärmte, äſthetiſch zurückhaltende. Dem Peſſimismus ſteht ſie aber jedenfalls näher als dem Optimismus, nicht bloß in der Zeitkritik Georges oder der Weltkritik der Iſolde Kurz, ſondern vor allem in der melancholiſchen Kritik des Lebens bei Hugo v. Hofmannsthal. Daneben fehlen andere Temperamente nicht: das ſanguiniſche Liliencrons und Münchhauſens, das gehalten heitere Guſtav Falkes, das choleriſche Dehmels; ſchließlich auch nicht das phlegmatiſche Peter Altenbergs, der ſich Zeit nimmt, jedes Erlebnis zu analyſieren, zu deſtillieren und die Beſtandteile komprimiert vor uns auszubreiten. Individualiſt und Pädagog iſt er gewiß und Beobachter erſt recht; ſeine Verehrer halten ihn auch für einen großen Künſtler.

Hier iſt denn auch davon zu ſprechen, wie dieſe beſchauliche Lyrik ſich fremde Provinzen anzugliedern beginnt. Zwiſchen der iſolierenden Lyrik des Impreſſionismus bei Liliencron, mehr noch

Digitized by Google

bei Arno Holz, am meisten bei Peter Altenberg, und der philosophischen Einzelbetrachtung entstehen enge Beziehungen. „Dünne Ranken, graues Moos und Tautropfen" — dieser Vers von Holz kann schon ein lyrischer Aphorismus heißen, wie umgekehrt mancher kurze Aphorismus Nietzsches ein Stimmungsbild —, man denke nur an die berühmte „Sternenfreundschaft", die Schilderung seiner Beziehungen zu Richard Wagner. Noch mehr aber: auch der Essay nähert sich dem Ton und Stil dieser neuen Lyrik, und eine Art philosophischer Rhapsodie über ein literarisches Erlebnis wird er bei Kaßner, soll er nach Lukács allgemein werden. Womit denn freilich wiederum eine prinzipielle Vermischung der Gattungen eingeleitet scheint; denn klare Wiedergabe, nicht bloß stimmungsmäßiger Nachhall, darf von den Prosaformen der Betrachtung erwartet werden. Aber eben auch in der Form vollzieht sich die Annäherung: die Prosa, die in rhythmischer Hinsicht bei uns zu lange formlos war, strebt durchweg nach dem „Numerus", wie die Alten die Grundform des Prosarhythmus nannten; strebt nach ihm im kleinen im Aufbau des Aphorismus bei Nietzsche, im großen in der Komposition von Novelle und Roman bei Thomas Mann und Jakob Wassermann. Der Rhythmus aber, wir sprachen es schon aus, ist der eigentliche Herr und Schöpfer der modernen Lyrik geworden.

„Rhythmischer Sinn," lehrte schon Novalis, „ist Genie;" und wer kann verkennen, wie bestimmend gerade für seine Dichtungen der Rhythmus ist? Nicht bloß der bei Hölderlin so unvergleichlich einheitliche der Sprache, sondern gerade eben der der Komposition, des architektonisch-musikalischen Aufbaus? War es doch die Zeit, in der das berühmte Schlagwort von der Architektur als gefrorener Musik entstehen konnte. Aber dann kamen lange Jahre, in denen man die Pflege des Rhythmus fast ganz der Musik überließ — und der Architektur Schinkels. Die neue Rhythmik Heinrich Heines freilich fand Bewunderung und Nachahmung sogar im Überfluß; seine „freien Rhythmen" wie in der „Nordsee" wirkten weiter auf J. V. Scheffels „Bergpsalmen" und manche andere neuere Dichtung — lange Zeit mußte jeder Dichter freie Rhythmen geschrieben haben wie früher Sonette

Digitized by Google

oder Gasele. Und weich und schmelzend klangen daneben die Rhythmen Mörikes durch die Nacht. Aber schon dies ist bezeichnend: bei beiden erwuchs der Rhythmus aus der metrischen Form; es war eine musikalische Komposition ohne Noten, es war ein musikalischer Rhythmus. Jetzt, umgekehrt, ist der Rhythmus das Ursprüngliche, und aus ihm erst bildet sich die metrische Form; es ist eine rein sprachliche Komposition, es ist ein unmittelbar aus der Stimmung hervorwachsender, ein rein psychologischer Rhythmus.

Sein größter Meister ist der Vlame Verhaeren. Seine Dichtung versucht den Mythus von der Sphärenharmonie zur Wahrheit zu machen und die großen gewaltigen Rhythmen, die unser Ohr so wenig vernimmt, wie es die Bewegung des Lichts sieht, im Klangbild der Sprache wiederzugeben. Rhythmen von sehr verschiedener Spannung — der kosmische Rhythmus des Lebens soll abgebildet werden (versuchte ihn doch auch für das Menschenleben die Spekulation der Fließ, Weininger, Swoboda auf feste Zahlenverhältnisse zurückzuführen!); oder der zur Harmonie stilisierte Lärm der Großstadt, die Klänge des Telegraphendrahtes oder die Bewegungen windgepeitschter Bäume. Auch hier steht der Lyriker nicht allein: das Streben, die Bewegung menschlichen Lebens in das Symbol einer Melodie, in die Einheit eines „Naturlauts" zusammenzufassen, hat Gerhart Hauptmann nie verlassen, und was im „Kollegen Crampton" darüber gelehrt wird, soll in den „Webern" am Weberlied, in „Gabriel Schillings Flucht" am Schrei des Meeres verdeutlicht werden. Aber der Lyriker, der von dem Rhythmus kommt und ihn in seine Wellen erst zerlegt, ist glücklicher als der Dramatiker, der von den Einzelgesten kommt und sie zur rhythmischen Gesamtgebärde verdichten will. Verhaeren gibt die elementaren Geräusche mit einer Kraft des Rhythmus wieder, die Stefan Zweigs meisterliche Übersetzung fast ganz zu bewahren gewußt hat:

Der Regen, der rinnt,
Der Regen, gepeitscht vom eisigen Wind,
Will alles ersticken.

Der Regen,
Der lange Regen, in Fäden zerfahren,
Mit seinen Fluten und rauschenden Haaren,

Digitized by Google

Der Gast der Länder, die grau und alt,
Der Regen
Mit seiner ewigkeitsstarren Gewalt!

Der Rhythmus des Fabrikenlärms wird in seiner Dichtung in großem Wurf der Linien gebannt, wie der der Arbeitenden selbst in den monumentalen Gesten der Bergleute Meuniers. Aber selbst den häßlichsten Geräuschen, dem wilden Lärm der Revolution oder gar dem Gekreisch der Singspielhallen, entwindet er große rhythmische Linien, wie unsere Industrie aus dem Teer die strahlendsten Farben hervorzaubert.

Seiner Art folgen viele, oder sagen wir lieber: viele gehören ihr an; denn daß die neue Macht des Rhythmus eine elementare Tatsache ist, beweist auch außerhalb der Poesie die Neubelebung des Tanzes von Isadora Duncan bis zu Dalcroze in Hellerau, beweist die Malerei eines Klimt, die Zeichnung eines Alfred Kubin und Marcus Behmer (wie ihres Lehrers Aubrey Beardsley), das Kunstgewerbe eines Henry van de Velde mit ihrer gemeinsamen Tendenz, die Linie „sich ausleben zu lassen", beweisen die philosophischen Spekulationen über den Ursprung der Künste. Diese Fügsamkeit gegen den Rhythmus hat in Frankreich, dem Lande der festesten Kunsttradition, die vers libres gegen allen Widerspruch der alten Schule zur Lieblingsform der Jungen gemacht und hat der wundervoll kadenzierten Prosa d'Annunzios für alle Leerheit des Inhalts Verzeihung erwirkt. Sie beherrscht die äußere Formgebung Georges: so stark und durchgebildet soll der Rhythmus sein, daß alle Interpunktion überflüssig wird; ein Komma ist ein Beweis, daß die Periode nicht übersichtlich genug gebaut ist. Als ein eigentlicher Schüler Verhaerens, und kein geringer, dürfte aber Wilhelm Schmidtbonn anzusehen sein, dessen Rhapsodien zuweilen fast die zwingende Kraft erreichen, mit der Verhaeren die Klänge zwingt, sich zu sichtbaren Klangfiguren zu verdichten: so wenn er „die Stimme Alexander Moissis" beschreibt, und dessen Gesänge mit Verhaerens religiös-sozialer Begeisterung das Endziel teilen: ein „Lobgesang des Lebens" zu sein.

Aus dieser primären Kraft des Rhythmus, des irgendwo in der Welt, in Regen oder Sturm, Lärm Hunderter oder Sprache

Digitized by Google

des Einzelnen wirklich vorhandenen Rhythmus, der sich die metrische Form (nicht immer gerade die der „freien Rhythmen“!) selbstherrlich erst bestimmt, erwachsen nun zwei verschiedene Richtungen extremer, zum Teil ganz doktrinärer Lyrik, die man die farblose und die farbige nennen könnte.

Wir nannten vorhin Namen aus dem Gebiete der bildenden Kunst. Kein Geringerer als Max Klinger hat in seiner Schrift über Malerei und Zeichnung sie wie zwei ganz verschiedene Künste auseinandergebogen: die Zeichnung Prosa, auf Wiedergabe des Inhalts; die Malerei Poesie, auf Wiedergabe der Stimmung oder Wirkung. Aber selbst wenn man das gelten läßt, gibt es immer noch eine farblose Malerei und eine Zeichnung, die nach Farbe begehrt. Der verstorbene Bildhauer Klein behauptete einmal, man müsse es einer guten Marmorbüste ansehen können, ob das Original blond oder braun war; und wer kann eine Zeichnung Rembrandts nicht in farbige Töne übersetzen? So strebt der Wiener Klimt dazu, die Bewegung der Linie bis zum Übermaß durch Lichter und Farben zu betonen, während Beardsley die Schwingungen der Linie ganz allein sprechen ließ. Dieser letzteren, puristischen Tendenz entspricht die Lehre von der Verwerflichkeit des Endreims: der Rhythmus ganz allein soll sich aussprechen, der Reim am Schluß der Zeilen wird wie ein fremd angehängtes Glockenwerk als stilwidrig empfunden. Es ist die Praxis der „freien Rhythmiker“, die sich doch gelegentlichen Reimen nie versagt haben (am wenigsten Goethe), und die allgemeine Theorie von Arno Holz und der sogenannten Phantasusschule, die jetzt freilich auf ihn zusammengeschmolzen zu sein scheint. Aber schon ganz in der Nähe seiner Anschauungen entwickelte sich die Theorie einer anderen Dichterschule, wieder einer geschlossenen Gemeinschaft, der Gruppe des „Charon“, um Otto zur Linde, Karl Röttger, Rudolf Pannwitz u. a., die das möglichst genaue „Ausbalancieren“ der rhythmischen Glieder für die einzige technische Notwendigkeit erklären und die Akzentuierung durch Reim weder fordern noch verbieten; ihre Kunst allerdings hat sich bisher fast nur in der oft sehr glücklichen Wiedergabe an sich melodischer Klänge — besonders des Glockenläutens — bewährt.

Digitized by Google

Viel Bedeutenderes ist auf dem anderen Flügel erreicht worden. Man weiß, wie sich die moderne Dichtung mit der der Romantiker wie in vielem so auch in der Vorliebe für die „Synästhesie" berührt: für das Kombinieren verschiedener Sinneseindrücke, insbesondere die sogenannte audition colorée, das Farbenhören. Verlaines verhängnisvoller Freund Rimbaud hat in einem unendlich oft zitierten Sonett die Eigenfarben der Vokale angegeben, wie Tieck und Hoffmann mit den „Tonfarben" der Instrumente spielten. Diese starke Empfindung für Tonwirkungen mußte dem Reim eine neue Bedeutung geben. Bei den Franzosen war er vor allem ein technisches Hauptstück, ja in der Theorie bei Boileau, dem Verteidiger Molières, wie bei Banville, dem Verherrlicher Victor Hugos, eigentlich die technische Hauptsache schlechtweg; und gegen seine Gefährlichkeit für die Technik richteten sich großenteils die Angriffe der Reimfeinde im achtzehnten Jahrhundert. Jetzt ist der Reim ein psychologisches, ein stimmunggebendes Moment, und die Wahl der Vokale wird ein Hauptgegenstand der künstlerischen Sorgfalt bei Verlaine, bei George, bei d'Annunzio. Es ist nur natürlich, daß dies große Mittel in den Dienst auch des Rhythmus tritt. Er erhöht sich zur Melodie, indem seine Höhe- und Tiefpunkte durch hohe oder tiefe Vokale besonders betont werden; seine Symmetrie wird durch die Wiederkehr solcher „tonvermählten" Stellen noch sinnfälliger.

Wir verstehen die Gewalt, die dieser melodisch illustrierte Rhythmus auf ein Dichtergemüt ausübt. Wo er sich fast zufällig aus einer Wortfolge ergibt, mag eine bloße Wortkunst gelegentlich von allem Inhalt absehen und in musikalischen Tonreihen schwelgen, denen eine innere Bedeutung kaum abzugewinnen ist:

Den Erben laß verschwenden
An Adler, Lamm und Pfau
Das Salböl aus den Händen
Der toten alten Frau!
Die Toten, die entgleiten,
Die Wipfel in den Weiten —
Ihm sind sie wie das Schreiten
Der Tänzerinnen wert!

Digitized by Google

Wobei doch immerhin aus dem symbolischen Gemurmel der ersten vier Verse eine klarere Verbildlichung in den anderen vier sich herauswickelt. — Aber vor allem beruht Rainer Maria Rilkes Kunst in der gesteigerten Fähigkeit, rhythmisch geordneten, melodisch durchkomponierten Klängen wenn nicht eine volle Anschaulichkeit des Inhalts, doch wirksame Anklänge an eine solche abzugewinnen; nicht ohne daß auch er jene Formparadoxie gern gebrauchte, indem er syntaktisch unwichtige Worte, Artikel, Kopula in den Reim und prosaische Ausdrücke auf Höhepunkte stellte:

Denk, daß einer heiß und glischend flüchte,
Und die Sieger wären hinterher,
und auf einmal machte der
Flüchtende kurz, unerwartet, kehr
gegen Hunderte —: so sehr
warf sich das Erglühende der Früchte
immer wieder an das blaue Meer,

als das langsame Orangenboot
sie vorübertrug bis an das große
graue Schiff, zu dem, von Stoß zu Stoße,
andre Boote Fische hoben, Brot —
während er voll Hohn in seinem Schoße
Kohlen aufnahm, offen wie der Tod.

Oder wenn hier jener Farbenblitz der Orangen am blauen Meer allein mit greller Deutlichkeit aus der rhythmischen Linienkunst hervortritt, wird er ein andermal gerade durch die schnelle Bewegung der zeichnenden Hände fast unverständlich; wenn er etwa in seinem Stil eine jener lyrischen Statuen bilden möchte, deren Schöpfung zu den Meisterkünsten Georges und Hofmannsthals gehört:

Wenn er unter jene, welche waren,
trat: der Plötzliche, der schien,
war ein Glanz wie von Gefahren
in dem ausgesparten Raum um ihn —

Aber könnte das nicht einfacher gesagt werden? Verstanden es Shelley und Keats, Hölderlin und Mörike nicht, süßen Klang der Melodie mit deutlich anschaubarem Inhalt zu verbinden? Aber freilich: dann mußte der Rhythmus der Melodie dienen; jetzt soll seine eigene Kraft ungebunden und geheimnisvoll wie

Digitized by Google

die des Windes einherwehen. Deshalb findet man Lyrika von ganz gleicher Anlage sogar bei den neuesten Sprößlingen der uralten Alexandrinerlyrik Frankreichs.

Eine andere Steigerung jener Tendenzen, die Verhaeren fast allein zu voller künstlerischer Höhe gesteigert hat, finden wir in gewissen Versuchen Modernster, ganz unmittelbar der Häßlichkeit modernen Lebens einen dämonischen Rhythmus, dem Grauenvollen sozialer Tragödien eine mystische Melodie abzugewinnen: die kosmischen Rhythmen aufs Großstädtische, ja auf den Horizont des Kaffeehauses verengt; die symbolischen Reimspiele in ein oft freches Mißhandeln der Endworte verdreht. Und doch macht selbst hier etwas von dem Großen in Verhaerens Verehrung der Wirklichkeit, in Rilkes Andacht vor dem Wort sich bemerkbar. Wäre Georg Heym nicht so ganz vor der Zeit gestorben, aus diesen wilden Anfängen hätte sich eine neue Form der psychologischen Ballade entwickeln können; die jetzt seine Schleppe tragen, zeigen zwischen dem Ernst der Absicht und dem Ungefähr der Formgebung einen zu weiten Abstand. —

Die Lyrik, wir sprachen es schon aus, setzt der stilisierenden Formgebung des Dichters den geringsten Widerstand entgegen, weil sie eben die Formung nur für Stimmungen fordert, nicht für bestimmte feste Inhalte, wie die Erzählung und das Drama. Deshalb ist sie in der Weltliteratur unserer Tage wieder die Hauptgattung geworden, das heißt die, in der die Tendenzen der Zeit sich am deutlichsten aussprechen; wie das auch in der Epoche Heines der Fall war. Diese Suprematie geht reihum unter den Gattungen, wenn auch nicht nach jenen starren Gesetzen, die nach anderen neuerdings Bovet allzu schematisch zu erweisen versucht hat; noch vor kurzem stand das Drama unbestritten im Mittelpunkt, vor ihm der Roman, der sich schon anschickt, die Herrschaft wieder anzutreten. Aber einstweilen ruht das Zepter noch in den Händen der Lyrik; und es ist ein Kennzeichen solcher Herrschaftsepochen, daß auch die Untertanen anderer Könige die Zeichen des regierenden Hauptes in ihre Kleidung aufnehmen. Wie sich die lyrische Form auf Aphorismus und Essay erstreckt, haben wir schon gezeigt; und die Wandlung im Stil der Kritik ist durchaus

Digitized by Google

vergleichbar: als Dichter will ein für so viele auch in der Form maßgebender Kritiker wie Kerr angesehen werden, und in seinen kritischen Betrachtungen wird Shaw oft lyrischer als in den Tragödien.

Aber auch das Drama der Gegenwart steht unter dem Zeichen der Lyrik. Nicht so, glücklicherweise, daß an eine sentimentale Erweichung zu denken wäre, wie etwa in dem von Hebbel herb verspotteten Nibelungendrama des Lyrikers Geibel; oder an die übeln rührseligen Partien gewisser Volksstücke. Sondern dies ist gemeint, daß der dramatische Prozeß selbst sich nach lyrischen Gesetzen abspielt statt nach dramatischen. Man mag den Begriff der „Handlung" noch so sehr aus dem Äußerlichen in das Innere übertragen — was dem Geist unserer antipathetischen Zeit ganz gewiß entspricht —, dies bleibt wohl nach der Erfahrung aller Dramaturgen unverrückbar die Eigenheit des Dramas: daß aus einer bestimmten Situation sich andere ergeben bis zu einer letzten hin, über die eben eine weitere Wandlung nicht mehr möglich ist. Eine Situation ist die gegenseitige Lage mehrerer Persönlichkeiten; sie verändert sich durch deren Bewegungen, und wenn es eben auch nur innerliche wären: zwischen zwei Menschen, die unbeweglich nebeneinander auf dem Sofa sitzen, kann eine Tragödie voller Peripetien sich abspielen. Eine jede noch so leise dramatische Entwicklung setzt also das voraus, was wir einen Konflikt nennen, denn dies eben ist nichts anderes als eine Störung in der Gleichgewichtslage jener Figuren, die nach statischen Gesetzen zur Wiederherstellung des Gleichgewichts drängt und nötigt. Sagt nun ein hochstehender moderner Dramatiker, Gerhart Hauptmann, er wolle nicht Konflikte geben, sondern Komplexe, so heißt das eben aus dem Begriff des Dramas seine Seele ausschalten; die Notwendigkeit der (äußeren oder inneren) Handlung. Auf eine zeitliche Folge inhaltlich verschiedener Szenen ist das Drama nun einmal angelegt. Beseitigt man den „Konflikt", so entsteht eins von zwei Dingen: entweder ein bloßes „Zustandsgemälde", eine in lebende Bilder aufgelöste Beschreibung, das heißt eine epische Aufgabe auf der Bühne mit weniger geeigneten Mitteln gelöst; oder eine bloße Folge von Stimmungen als Darstellung typischer

Digitized by Google

Seelenzuſtände, das heißt eine lyriſche Aufgabe mit noch weniger geeigneten Mitteln gelöſt. — Das beſchreibende Drama hat Gerhart Hauptmann in den „Webern“ oder „Florian Geyer“ nur ſcheinbar angeſtrebt: in Wirklichkeit iſt beidemal eine Folge von Handlungen vorhanden, die aus der Anfangsſituation ſich ergibt. Das lyriſche Drama als eine Reihenfolge lyriſcher Gemälde rückt dagegen in ſeiner neueſten Produktion bedenklich nahe. „Griſelda“ hat die ganze Willkür unberechenbarer Stimmungen; es ſind (faſt wie in Wedekinds Myſterium „Franziska“) dramatiſierte „freie Rhythmen“, während die Kunſtform des Dramas ohne eine feſte Kompoſition nun einmal nicht zu exiſtieren vermag. Und „Gabriel Schillings Flucht“ iſt der Verſuch, die dramatiſche Motivierung auf das Hervorrufen verſchiedener Stimmungen bei dem Helden zu beſchränken; es iſt ein Monolog mit Unterbrechungen.

Ganz gewiß weiſen ſchon ältere Dramen auf dieſen Weg, den nur die Doktrinäre des Antidoktrinarismus für ungefährlich halten können: jene Fanatiker der Geſetzloſigkeit, die in jeder Lockerung einer Form ein Glück ſehen und nichts daraus lernen, daß Goethe und Schiller und Kleiſt und Ibſen alle von kühnen, revolutionär die Form zerbrechenden Anfängerſtücken mit größerer Reife wieder zur ſtrengeren Form heimgekehrt ſind. Der „Taſſo“ ſelbſt könnte verwandt ſcheinen. Aber er iſt ein Drama voll innerer Handlung, voll unaufhörlicher Verſchiebung der Situationen; er iſt ein Drama auch deshalb, weil er nicht bloß die Geſchichte Taſſos iſt, ſondern die Geſchichte Taſſos am Hofe zu Ferrara. Was aber würde ſich ändern, wenn Gabriel Schilling nicht zu den anderen Flüchtlingen nach Fiſchmeiſters Die fliehen würde? Er iſt krank, er iſt von den beiden Weibern „abgeſponnen wie vom Spulrocken“, er iſt nervös bis zur Neuraſthenie; er könnte uns ſeine Beichte ſchreiben wie Theodor Storms Sterbender. Seine pſychologiſche Reaktion beſteht nur darin, daß ſeine Stimmung, die des Weltekels, beſchleunigt zum Ende führt; das iſt Lyrik, ſoweit es Poeſie iſt, nicht Drama.

Es käme aber vielleicht nicht allzuviel darauf an, wenn es eben ganz Poeſie wäre. Aber die Zwieſpältigkeit zerſtört auch

Digitized by Google

dieſen Ausweg. Es iſt doch wieder nicht reine Lyrik, weil eben pſychologiſche Reaktion angeſtrebt wird, weil Vorgänge auf der Bühne als Urſache der Stimmungsfolge gelten ſollen. Wie ein rein lyriſches Drama in dem oben ausgeführten Sinne ausſieht, lehrt das Beiſpiel Maeterlincks.

Das Drama namentlich des früheren (und größeren) Maeterlinck iſt rein lyriſch. Gegeben iſt als Anfang nicht eine beſtimmte Situation — ſondern eine beſtimmte Stimmung; oder vielmehr die Situation eben nur als Mittel, dieſe Stimmung zu erwecken. Was hinzutritt, iſt ein Mindeſtmaß von äußerem Geſchehen. Bei Hauptmann wird der Stein faſt regelmäßig durch die Ankunft neuer Perſonen ins Rollen gebracht, bei Maeterlinck durch irgendeinen Stimmungsreiz, der die Geſtalten ſelbſt über ihre Gefühle klarer werden läßt. Deshalb dieſe ſtarke Entfaltung atmoſphäriſcher Vorgänge, Regen, Sturm, Gewitter, Nachtfinſternis; deshalb die in ihrer Monotonie ſo unendlich aufreizende Form jener berühmten leiſen Fragen und Antworten:

Willſt du mir den Schlüſſel geben? ...
Ihn dir geben? ... Wozu? ...
Ich möchte ihn, bis ich abreiſe, aufheben ...
Wozu denn, Aglavaine?

Oder die Wiederholungen:

Hier, Aglavaine ... Mir liegt nichts daran ...
... Er iſt ſchwer, Aglavaine ...
Ja, er iſt wirklich ſchwer, Selyſette ...

Gewiß, es geſchieht bei Maeterlinck ſogar gar nicht wenig, und Schwerſtes dazu, Mord und Selbſtmord und Greuel des Folterns. Aber ſie ſtehen im Dienſt der Stimmung und nicht, wie etwa in „Macbeth“ oder in „Wallenſteins Tod“, die Stimmung im Dienſt der Handlung. Maeterlincks Dramen — bis er in „Monna Vanna“ die Stimmung für die Senſation opferte — ſind Seelengemälde, in denen die Handlung nur der Offenbarung, nicht der Motivierung der Stimmungen dient. Sind ſie aber inſofern lyriſcher als „Gabriel Schillings Flucht“, ſo haben ſie dennoch mehr Anrecht auf die Bühne als dies Monodrama — denn die Stimmungen ſind bei Maeterlinck in der Situation be-

Digitized by Google

gründet: Pelleas und Meliſande, Meleander und Aglavaine und Selyſette bedingen ſich gegenſeitig, genau ſo wie Othello, Desdemona und Jago, wie Penthesilea und Achilleus ſich gegenſeitig bedingen. Wenn aber Gabriel Schilling auf der Inſel niemand träfe, er wäre doch verloren. Ein „Komplex“ iſt bei dem belgiſchen Dichter lebendiger als hier bei dem deutſchen vorhanden; und mit ihm iſt der Konflikt gegeben: die Störung des ſeeliſchen Gleichgewichts. Es iſt der gleiche Unterſchied wie etwa zwiſchen den „Wahlverwandtſchaften“, wo aus der Begegnung dieſer vier Perſonen ihr Schickſal erfließt, und „Wilhelm Meiſter“, wo die Entwicklung der höheren Pubertät ohne Philinen und ſogar ohne Mignon ſich kaum anders vollziehen würde.

Nun iſt es aber klar, daß dies neue lyriſche Drama, dies Drama, ſagen wir deutlicher, der lyriſchen Entfaltung, ſchon längſt vorbereitet war. Im „Taſſo“, ſo gewiß er ein echtes Drama iſt, finden wir mehr Stimmungsmalerei, Lyrik, Monolog als ſonſt in dem Drama jener Zeit; und manches davon iſt auf die Künſtlerdramen der Folgezeit übergegangen, auch auf Grillparzers „Sappho“ — gerade auf Künſtlerdramen, denn der Künſtler vor allem iſt ja nicht nur der Stimmungsmenſch, ſondern der Menſch, für den die Stimmung Schickſal werden kann. Hat doch noch Wedekind in ſeinem witzigen „Kammerſänger“ dieſe tragikomiſche Bedeutung der Stimmung für den Künſtler zum Beweggrund der Handlung gemacht! — Aber die Entwicklung, d. h. die Verſchiebung in der Situation, in den gegenſeitigen Beziehungen blieb. Hier trat die große Wandlung erſt mit Ibſen ein. Der große Dramatiker, von dem eine neue Ära der dramatiſchen Kunſt datiert, kam gerade aus ſeiner ganz und gar für dieſe Gattung prädeſtinierten Anlage zu der Neuerung. Iſt ſein Drama, wie wirklich oft, nur fünfter Akt, ſo heißt das eben: ihn intereſſiert nur das Abrollen der Veränderungen, die Wiederherſtellung des Gleichgewichts (und ſei es in der letzten Ruhelage: im Tod, wie für Rosmer), nicht ihre Vorbereitung. Iſt das europäiſche und zumal das germaniſche Drama, wie wir ſchon anzuführen hatten, in hohem Grade epiſch, ſo hat Ibſen dieſe Verwandtſchaft mit dem Epos mit kühner Hand abgeſchnitten. Freilich nicht, ohne

Digitized by Google

das Drama dafür der Lyrik zu nähern, der es ja auch im Altertum benachbart war. Das eigentlich Dramatische ist beim Drama, was das eigentlich Historische in der Geschichte und das eigentlich Epische in der Erzählung ist: der Ausgang; alles andere ist Vorbereitung. Freilich — „vorbereitet sein ist alles“ . . .

Ibsen kommt aber zur Beseitigung der Vorgeschichte nicht bloß aus diesem dramatischen Lyrismus heraus, sondern auch weil seiner Natur die Ausgangsstimmung am nächsten liegt. Er ist ein gut Teil Lyriker, mehr noch im Drama als im Gedicht; aber Lyriker des Herbstes, des Winters — selten, wie in „Klein Eyolf“, des Sommers und nur ganz einmal des Frühlings. Und seine Neigung zur dramatischen Lyrik steigert sich mit den Jahren. „Nora“ ist lyrischer als die „Stützen der Gesellschaft“; „Die Gespenster“ sind eine unheimliche Ballade; Hedwig in der „Wildente“ ist voll lyrischer Weichheit der Zeichnung; die „Frau vom Meere“ ist wieder eine dramatische Ballade, etwa von der Art von Goethes „Fischer“. Dann tritt in „Hedda Gabler“ das Lyrische wieder zurück, um den „Baumeister Solneß“ ganz mit einer eigentümlichen Atmosphäre des Höhenrausches, des Schwindelgefühls fast physiologisch zu erfüllen. „Klein Eyolf“ ist eine Ballade mit dem volkstümlichen Refrain: „Dort schwimmt die Krücke!“, deren Bedeutung für das Stück William Archer feinsinnig hervorgehoben hat; „John Gabriel Borkman“ hat die Lyrik des Wintereises, der Schlittenfahrt, des Bergsteigens, und der „Epilog“ ist ein lyrisch-dramatischer Monolog des Dichters, der nun selbst im fünften Akt steht und von seinen Gestalten seine seelische Struktur aufdecken läßt . . .

Was bedeutet es aber, wenn wir die „Gespenster“, die „Frau vom Meere“, „Klein Eyolf“ Balladen nennen, da wir doch ihre dramatische Kraft gewiß nicht bestreiten? Wir meinen nicht, was wir ja gerade verneint haben, daß sie episch seien — auch die Ballade ist nicht rein episch, denn sie baut sich in großen Sätzen auf, in getrennten Akten, und ist dem Drama so nahe verwandt wie die Anekdote mit der langsamen Vorbereitung *eines* Effektes der Novelle. Die Ballade, könnten wir definieren, ist die Erzählung von einer bedeutenden Handlung mit Annäherung an die

Digitized by Google

dramatiſche Technik und mit ſtarkem lyriſchen Stimmungsgehalt. Wir ſahen ſie ja zur geheimen Hauptform der neueren Lyrik werden — und auch hier mit Streichen der „Vorgeſchichte“. Das Lyriſche, das in der Wirkung einer ſtarken Handlung auf den Täter und auf die Betroffenen liegt, nimmt Ibſen in ſein Drama herüber. Daher hat er ſo viel Atmoſphäre; nirgends die Atelierbeleuchtung der herkömmlichen Dramen, überall eine breite Luftſchicht zwiſchen uns und den Figuren, zwiſchen den Figuren ſelbſt. Das Drama Ibſens bedeutet eine neue Kunſtform, ſoviel er auch — wir dürfen es ja nicht leugnen! — ſogar von Sardou gelernt hat, und ſo gewiß auch die deutſche Entwicklung des Problemdramas für ihn nicht verloren war, und ſo unzweifelhaft, noch nicht genügend bei dem „Europäer“ Ibſen gewürdigt, einheimiſche Tradition mitgebaut hat — wer auch nur die echte däniſche Interieurmalerei im Auge hat, wird das nicht bezweifeln. (Sie malt oft das „Puppenheim“, aber ſie ſtellte die Figuren in den Raum, als für unſere Genremaler der Raum noch eine bloße Denkform war.) Er ſchuf eine neue Form des Dramas, weil er dasjenige Maß von Lyrik, das dieſe Form nicht entbehren kann (ſonſt wird ſie eine raſſelnde Staatsaktion, wie öfters bei Wildenbruch, oder ein Rechenexempel, wie die Romantiker und ſogar Schiller von „Emilia Galotti“ meinten, die doch lyriſcher Stimmungen nicht ermangelt), aus den Reden der Figuren in die Atmoſphäre zu verlegen wußte. Auch dies nicht als der erſte: Grillparzers „Libuſſa“ und ſogar Georg Büchners realiſtiſches Fragment „Wozzek“ zeigen die gleiche Kunſt; er aber zuerſt verflocht das auf das engſte mit der ganzen Technik und dem ganzen Stil ſeiner Tragödie.

Lyriſch iſt auch jene Stimmung banger Erwartung des Wunders, die über Björnſons größtem Werk, dem Drama „Über unſere Kraft“, liegt — eine Atmoſphäre der bangen, hoffenden Verzagtheit wie über dem „König Ödipus“, des am meiſten lyriſchen unter den attiſchen Tragikern. Und Tolſtois „Macht der Finſternis“ iſt ein analytiſches Seelengemälde wie die Maeterlincks, wenn auch mit ungleich herberen und derberen Mitteln gezeichnet. Was aber hat ſonſt das Ausland in dem letzten

Digitized by Google

Menſchenalter für das Drama geleiſtet? Frankreich gab routinierte Geſellſchaftsdramen, deren keines der Weltliteratur einen neuen Stein zufügte, ſo „intereſſant“ auch Hervieux und de Curel und Henri Becque ſein mögen; aber es genügt nicht, intereſſant zu ſein. Und die Heimat Shakeſpeares? Seit dem wunderſchönen antikiſierend-modernen und durch und durch lyriſchen Drama „Atalanta in Calydon“ Swinburnes hat es „Stücke für das Publikum“ geliefert; ſie haben ihren Lohn dahin.

Nur Ein Name iſt noch für die dramatiſche Weltliteratur der Gegenwart zu nennen, wieder ein nordiſcher: der Strindbergs. d'Annunzio hat ſeine virtuoſe Wortkunſt auch hier gepflegt, der Spanier Echegaray mit einem geiſtreichen Intrigendrama einen Augenblick lang die Aufmerkſamkeit der Theaterenthuſiaſten erregt; aber was in der neueren Dramatik für die Entwicklung der Weltliteratur Bedeutung hat, kam vom Norden.

Ibſens Einfluß war bei uns am ſtärkſten, obgleich ſelbſt das ſpröde Frankreich ſich ihm nicht ganz verſagte. Vor allem iſt unſer bedeutendſter Dramatiker ſelbſt ſein dankbarer und eben deshalb ſelbſtändiger Schüler. Die Zuſtandsmalerei hat Hauptmann immer, und mehr noch und mehr um ihrer ſelbſt willen als der Dichter der „Frau vom Meere“, geliebt; und um ſeiner Beſchränkung auf die Kataſtrophe willen haben wir ſein Drama des erſten Stils — bis zur „Roſe Bernd“ hin — das „Drama des reifen Zuſtands“ genannt: ein Drama, das eine aufs höchſte geſpannte Situation zeigt, die durch jede Berührung zur Exploſion gebracht werden muß. Dies iſt die Kunſtform dieſes charakteriſtiſchen dramatiſchen Typus, den „Vor Sonnenaufgang“, das „Friedensfeſt“, „Einſame Menſchen“, aber auch „Die Weber“ und der „Florian Geyer“ klaſſiſch darſtellen. Eine Gruppe von Perſonen ſind in enge und unlösliche Beziehungen verſtrickt; ein Bote aus der Außenwelt ſcheint noch einmal die Möglichkeit einer Löſung zu eröffnen, aber indem die Gebundenen ſich regen, ſchnüren ſie nur ſich ſelbſt den Hals zu. Die Geſtalten ſind realiſtiſch und plaſtiſch gebildet, doch aber nicht mit der vollen Rundung Ibſenſcher Figuren, ſondern mehr im Hautrelief in ihren gegenſeitigen Beziehungen; welche Typen ſie darſtellen, wird

Digitized by Google

ſpäter zu erörtern ſein. Während bei Ibſen die Kataſtrophe durch irgendeine Handlung beſchleunigt und meiſt durch irgendein Symbol ausgedrückt wird — der Brand in den „Geſpenſtern“, die Zerſtörung des Manuſkripts in „Hedda Gabler“ —, vollzieht ſie ſich bei Hauptmann mehr durch Auseinanderſetzungen (die freilich in Ibſens vierten Akten auch nie fehlen); nur die „Weber“ und der „Biberpelz“ verlegen die eigentliche Entwicklung in die Handlung — der im äußeren Sinn an Handlung ſo reiche „Florian Geyer“ nicht. Hauptmanns Abſicht iſt darauf gerichtet, eine Anzahl lebensvoller Figuren ſo vor uns zu bewegen, daß in uns der Eindruck eines rhythmiſch bewegten Reliefs (das Mänadenrelief im „Kollegen Crampton“!) zurückbleibt; die Reden ſo erklingen zu laſſen, daß ſie ſich (wie auch äußerlich in den übrigens ſo ſchwachen „Jungfern von Biſchofsberg“) am Schluß in einer Melodie, einem Ruf, einem Aufſchrei („Was muß die gelitten haben!“ als letztes Wort in „Roſe Bernd“) gleichſam ſummiert. Hierin liegt auch für die Kompoſition das Plaſtiſche in der Kunſt des früheren Bildhauers Gerhart Hauptmann: alle Teile ſollen zu einer Geſamtwirkung ſich zuſammenrunden. — Das Lyriſche tritt vor allem in dem Genrebildlichen vieler Szenen hervor, vergeblich unter die ſzeniſchen Bemerkungen verſteckt (die Bienenſzene der „Einſamen Menſchen“!), aber auch in der Neigung, einer gemütsvollen Einzelgeſtalt — z. B. der Gattin des Gutsbeſitzers in „Roſe Bernd“, auch der Mutter im „Friedensfeſt“ — die Vermittlung der Empfindungen des Dichters in ähnlicher Weiſe zu übermitteln, wie im franzöſiſchen Drama der Näſoneur die Handlung geiſtreich zu kommentieren hat. Hauptmann ſelbſt hat in der Regel einen einheitlichen Ton feſtgehalten, auch wo er an die Tragikomödie ſtreift wie im „Crampton“ und (viel bedeutender) im „Michael Kramer“. Ein durchaus geiſtreiches Luſtſpiel, den „Biberpelz“, läßt er nur durch die Situationen wirken und enthält ſich des Kommentars, der in der Fortſetzung, dem „Roten Hahn“, doch nicht mehr ganz fehlt. — Eine Entwicklung der Charaktere fehlt lange ganz. Sie beginnt mit dem durch den Niederbruch ſeiner Stimmung ganz veränderten „Glockengießer“, hebt ſich zu pſychologiſcher Charakterentwicklung im „Fuhrmann Henſchel“, dem

Digitized by Google

„Armen Heinrich“ und der „Rose Bernd“ und mißglückt in dem tief angelegten „Michael Kramer“.

Hauptmanns spätere Dramen zeigen eine Unsicherheit, die auf äußere Mißerfolge allein zurückzuführen beleidigende Oberflächlichkeit wäre. Das musikalisch-rhythmische Element gewinnt, wie schon in der „Versunkenen Glocke“, in „Pippa“ die Oberhand; aber auch das breite Nebeneinander des „Komplexes“ in den „Ratten“ — keine Tragikomödie, sondern eine Tragödie und eine Komödie nebeneinander, wie man treffend gesagt hat — bedeutet wohl die Tendenz auf breitere Orchestrierung, vom Relief zur Vollplastik, von der dramatischen Abrundung auf eine illusionistische Uferlosigkeit. Besonders charakteristisch aber schien uns die rein lyrische Technik in „Gabriel Schillings Flucht“ — auch dies ein „Drama des reifen Zustandes“, in dem aber keinerlei seelische Entfaltung vorhanden ist (wie so meisterhaft im „Friedensfest“ und „Michael Kramer“ — Entfaltung, nicht fortschreitende Entwicklung!), sondern nur noch lyrisches Austönen.

So erwächst bei Hauptmann jetzt aus der Situation die Stimmung mit solcher Macht, daß er sich selbst darin verfängt, wie in „Griselda“, in „Gabriel Schilling“, noch deutlicher in „Kaiser Karls Geisel“. Er fängt wie Ibsen an und endet in Maeterlinck, in diesen Dramen wenigstens. Daher wirken sie so stillos, so viel Bedeutendes und Schönes auch vor allem „Pippa“ noch enthält. (Man vergleiche es nur mit Dehmels „Michel Michael“, gleichfalls einem politisch-symbolischen Zauberstück, das doch neben der Poesie der „Pippa“ wie eine Aufführung des ganzen „Sommernachtstraums“ durch Peter Squenz und seine Freunde wirkt!) Viel einheitlicher wirken die, die ganz im Bannkreis des lyrischen Dramas geblieben sind, selbst wenn sie an sich viel weniger zu sagen haben. Von der Stimmung, die sich in Personen und Handlung auflöst, geht Max Halbes ergreifendes Drama „Jugend“ aus, das eben deshalb nur einen Zufallsschluß findet; auch seine „Mutter Erde“, oder Hartlebens nur allzu effektvoller „Rosenmontag“ gehören hierher. Vor allem aber sind es die Wiener, die die Musik ihrer heimatlichen Atmosphäre überall mit sich tragen und eine poetische Stimmung der Unruhe, die diese Heimat

Digitized by Google

weder ertragen noch entbehren kann. Eine eigene Stimmung ist es, die ihre Dramen erfüllt — und, wie wir noch zu zeigen haben, ihre Romane. — Die Angst, das Leben verloren zu haben, scheint wie ein Alp auf ihnen zu lasten. Nicht die Furcht vor dem Tode, denn er ist ein Erlebnis. Aber die Furcht vor dem Altern, die sogar Hofmannsthals Operntext zum „Rosenkavalier" poetische Seiten schenkt; denn das Alter stirbt dem Genuß ab, stirbt dem Erleben ab. Über ihnen lastet die schwüle Stimmung einer Katastrophe, die all das Wundervolle vernichten könnte, zu dessen Genuß eine alte Kulturtradition sie erzogen und reichste Begabung sie befähigt hatte. Diese Stimmung wird Drama, wenn all die begehrenden und zagenden und tröstenden und verurteilenden Stimmen des Innern sich in poetisch erschaute Gestalten verdichten: in Hofmannsthals „Gestern", in Schnitzlers „Liebelei" — Anfängerstücke voll süßen Jugendbangens. Lyrisch bleibt Hofmannsthals Theater, mag es in unvergleichlich fließenden Versen das Bangen vor dem Tod („Madonna Dianora") schildern oder die Angst, nicht gelebt zu haben („Der Tor und der Tod"), oder mag es in der Angst die Würze des Lebens fühlen („Der Abenteurer und die Sängerin", ja auch „Das gerettete Venedig"). Diese Lebensangst verkörpert sich in der wunderbaren Figur des Kreon in seinem originellsten Werk, „Ödipus und die Sphinx", dem Drama von der Eroberung des Lebens — über dem doch die ungeheure Bangnis von Ödipus' weiterem Schicksal hängt. Bis den gereiften Mann eine milde, freundliche Güte auf viele Buntheit des Lebens verzichten lehrt („Christinas Heimreise", bei aller „Biedermeierei" des Schlusses nicht unwürdig, auf der Szene des „Abenteurers" zu spielen; und die Erneuerung des Mysteriums „Jedermann").

Schnitzler steht der Prosa näher, dem geistreichen Wort, dem Dialog, der Erzählung. Was für Hofmannsthal der „Abenteurer", ist für ihn der „Grüne Kakadu", ein Triumph des eigenen Stils, der Dichtung und Leben, Schein und Wirklichkeit ineinander übergehen läßt, nicht in romantischer Willkür, sondern weil die Nähe des Todes ja doch all unser Tun zum schattenhaften Spiel macht. Lyrisch aber stimmt auch ihn dies Bewußtsein des „Mitten wir

Digitized by Google

im Leben sind von dem Tod umfangen"; darauf deuten schon diese symbolischen Titel: „Der Schleier der Berenice", „Der einsame Weg", „Der Ruf des Lebens". Schnitzler ist neben Bahr wohl der geistreichste deutsche Schriftsteller unserer Zeit, und mag sein geistreiches Gespräch auch die Tiefe von Anatole France nicht erreichen — sein Anatol lebt dazu zu ausschließlich ein erotisches Leben —, so übertrifft es doch oft die Paradoxien Bernard Shaws, die manchmal nur die Kühnheit ihrer Trivialität so wirksam macht. Der große Reiz von Schnitzlers Dramen, besonders der kleineren, liegt vor allem in dieser Kunst des Dialogs, in dem nicht einfach (wie so oft in französischen Lustspielen) fertige Pfeile von beliebigen Schützen abgeschnellt werden, sondern in dem wirklich das Gespräch zum Austausch von geistreich formulierten Erfahrungen führt, die in den Persönlichkeiten der Sprechenden begründet sind. Die Handlung aber freilich wird oft so künstlich („Der Ruf des Lebens") oder so unwahrscheinlich („Das weite Feld") geführt, daß der Dialog als ihr eigentlicher Zweck erscheint. Es sind dramatisierte Novelletten, öfters durch Handlung unterbrochene Gespräche; aber im Mittelpunkt steht immer eine deutlich erschaute Figur, ein problematischer Held, der sich vielleicht auch „mit Taten schminkt", wie der Medardus jenes merkwürdigen Dramas, das von der Luft altwienerischer Lebensfreude so stark erfüllt ist, daß man das Sterben kaum anders auffaßt als den Abschied von Wien...

Das Drama Schnitzlers hat die geistige Auseinandersetzung der Figuren zum Zweck, die Intrige, meist erotischer Natur, zum Mittel; es drängt die Lyrik gern zurück, wie geistreiche Leute sentimental zu werden fürchten; aber es erreicht auch nur selten (wie im „Grünen Kakadu" und allenfalls „Freiwild") die Schlagkraft des eigentlichen Dramas. Eine psychologische Entwicklung der gegebenen Voraussetzungen gelingt ihm am ersten, wo diese am kühnsten sind, wo er mit den Gestalten wirklich wie mit Marionetten umzugehen wagt („Der tapfere Cassian", „Komtesse Mizzi"), weil er eben der Handlung zu gern mit einer geistreichen Pointe ausweicht („Professor Bernhardi").

Eine tiefe Fülle von lyrischer Stimmung ist dagegen über Beer-Hofmanns „Grafen von Charolais" ergossen; ein Drama

Digitized by Google

von erſchütterndem Reichtum der Einzelmomente, in dem aber der ſpringende Punkt, der Fall der jungen Frau, trotz alles Stimmungszaubers der alle Sinnenreize aufpeitſchenden Nacht unwahrſcheinlich bleibt.

In der Stimmung ſchwelgend oder im Geiſt, verlieren ſo dieſe hochbegabten Dichter das Gefühl für jene pſychologiſche Strenge, die das Drama mit dem Märchen teilt: wenn der tapfere Held ſich feige zeigt, fühlt ſich hier wie dort der Hörer betrogen. Aber eine Philoſophie, die nicht mehr an das Ich glaubt, und eine Tatenſcheu, die von jeder Handlung eine Störung der Stimmung befürchtet, ſind für ein dramatiſches Drama ſchwerlich der beſte Boden. Und ſo wird das Drama denn auch am anderen Ende geſucht: in der völligen Beſeitigung aller Lyrik; lediglich als Charakterentfaltung ohne dramatiſches Ziel.

Strindbergs „Vater“ und „Fräulein Julie“ ſind zunächſt Tendenzdramen; beide im Kampf gegen den „Feminismus“ — in jenem Kampf, den jetzt mit anderer Kriegführung Shaw aufgenommen hat. Rein techniſch aber ſind es dramatiſierte Gedankenentwicklungen, wie Maeterlincks Dramen Stimmungsentwicklungen ſind; und ſeine Figuren ſind nicht ſowohl (wie man geſagt hat) abſtrakte Typen, als vielmehr menſchgewordene Gedanken. Der „Vater“ iſt nicht der abſtrakte Vater (den man viel eher in Balzacs Romanen finden kann), ſondern die Verkörperung des Gedankens: „Der Mann muß ſich gegen das Weib behaupten.“ Dieſer Gedanke iſt in Strindberg aufgeſtiegen und Tag für Tag wiedergekehrt, wie etwa die Stimmung des „Liebesabſchieds“ in Schnitzler; wie dieſe in Anatol, hat jener ſich in dem „Vater“ verdichtet. „Fräulein Julie“ iſt nicht die Sinnlichkeit — das iſt viel eher die Schweſter in Hofmannsthals „Elektra“, oder die Lulu in Wedekinds „Erdgeiſt“ —, ſie iſt der Gedanke: „Ich darf nicht ſterben, ohne die Liebe kennen gelernt zu haben.“ Jede Geſtalt Strindbergs iſt eine fixe Idee, die aber wie ein Dämon in einen wirklichen Menſchen gefahren iſt und ihn bewegt, aus ihm ſpricht, ſich aus ihm nicht vertreiben läßt. Treten ihr andere ſolche Geſtalten entgegen, ſo wird der Dialog, ja das ganze Drama zum dialektiſchen Prozeß, zur blinkenden und funkelnden Selbſt-

Digitized by Google

auseinandersetzung der Idee. Hierin hat Strindberg in Hebbel einen großen Vorgänger, der aber doch nicht so ausschließlich von dem Gedankenmäßigen der Auseinandersetzung beherrscht wurde. Strindbergs Drama ist wie Schnitzlers fast nur Dialog, und was geschieht, geschieht auch hier nur des Gesprächs willen; aber wenn bei anderen Dramatikern das Gespräch die Charaktere beleuchten soll, ist es hier Selbstzweck. Das Ringen zweier Intelligenzen bleibt immer die Grundform auch in seinen historischen Dramen; dem Trieb liegen Prinzipien zugrunde, und selbst Königin Christine ist launenhaft mehr aus Prinzip, als weil es ihr Charakter wäre.

Hat aber Strindberg in den Dienst dieses merkwürdigen, rein seelischen Dramas, das sich irgendwelcher historischer oder sozialer Kostüme nur zur ersten Anregung bedient, ein leidenschaftliches Ringen und eine gewaltige Sehnsucht nach Erkenntnis zu stellen, ist er eine Natur, deren innerer Maßstab alles vergrößert, wie die der meisten anderen alles verkleinert, so offenbaren sich die Gefahren der „Dramenpsychologie ohne Seele" ganz erst da, wo nichts groß ist, als der Trieb zum Verkleinern.

Soll man bei dem Drama Wedekinds von Weltanschauung sprechen? Sie bestände doch nur darin, daß die Welt von hinten angesehen wird. Von Kunstprinzipien? Sie bestehen darin, daß alles erlaubt ist, was nicht gefällt. Von Stimmung? Es gibt nur die erotische, und sie in der gröbsten Form. Aber von Charakterzeichnung darf man sprechen.

Wedekind verfährt, ich kann es nur mit einem ihm selbst geläufigen Gleichnis sagen, wie ein Zirkusdirektor. Er hat tüchtige Kräfte, Akrobaten (auch der Gefühle), Clowns (auch mit ernsten Mienen), einen Herkules (der die ganze Welt aus den Angeln hebt), eine spröde oder begehrliche Primadonna, die alle Akteurs in sich verliebt macht. Hieraus läßt sich ein abwechslungsreiches Programm für eine den Abend füllende Vorstellung gestalten; und als der Direktor noch selbst an Folgerichtigkeit glaubte, auch eine erschütternde Kindertragödie („Frühlings Erwachen"); aber versteht man unter einem Drama ein Kunstwerk, so wird man diese Szenenmischungen kaum noch so benennen dürfen. — Was aber ergreift an diesen rohen Improvisationen in steifstem Papier-

Digitized by Google

deutsch und mit den billigsten Knalleffekten? Der Autor. Er ist es wirklich selbst, dessen Sehnsucht, sich zum Künstler zu bilden, uns zur Tragödie wird; das Drama Wedekinds ist die erschütternde Künstlertragödie der „Halbgesegneten", wie sie Annette v. Droste nannte; die Selbstdarstellung des altmodischen Tendenzproblematikers, der die Zeit zur künstlerischen Durchbildung seines Selbst verloren hat und mit bitterem Spott sich seine Sehnsucht wegtrösten will. Und so nähert sich dies gänzlich unlyrische Drama von der anderen Seite wieder dem lyrischen Monologdrama.

Während so gewaltige und neue Strömungen durch das Drama unserer Tage gehen, zeigen sich auch mit geringerer Erschütterung der alten Form noch starke Begabungen in Deutschland tätig. Wildenbruch zwar, der das Drama Kleists veräußerlichte, oder Sudermann, der das französische Problemdrama nur recht selten („Fritzchen") verinnerlichte, brauchen wir nur zu nennen, wenn auch Wildenbruch als edler freier Anwalt deutschen Wesens, Sudermann aber als unser geschicktester Theatraliker in Europa und Amerika besser bekannt sind, als größere Talente. Aber wir dürfen, gerade weil wir die deutsche Bühne für die Versuchsbühne Europas halten, die tiefgehenden Versuche Paul Ernsts nicht vergessen, das Drama wieder ganz auf sein Wesen zurückzuführen: eben auf die psychologisch notwendige Entwicklung eines gegebenen Konflikts; auch nicht die kräftige, in der kühnen Mischung von Humor und Tragik bedeutsame Aufnahme der alten Volksdramatik durch Karl Schönherr, der freilich die psychologische Tiefe seines Vorgängers Anzengruber nicht besitzt, wohl aber mehr als ein anderer in „Glaube und Heimat" und der ungleich bedeutenderen bäuerlichen Tragödie „Erde" von der Bedeutung eines großen Rhythmus in der dramatischen Komposition Zeugnis ablegt. Und welcher Reichtum dramatischer Hoffnungen noch in Deutschland bleibt, das zeigt das Drama Herbert Eulenbergs: in der Kunstform ein Drama alten Stils, Entwicklung des durch eine bestimmte Konfiguration von Charakteren gegebenen Konflikts; in der Sprache an Shakespeares Reichtum genährt, aber mit einer ganz eigenen süßen lyrischen Fülle ausgestattet, wie sie der Größte der Dramatiker uns etwa in „Wie es euch gefällt" aus-

Digitized by Google

ſchüttet; in der „Weltanſchauung“ von einer ſtrengen Verachtung aller Weltläufigkeit und einem nach neuen Enttäuſchungen dürſtenden unbeſiegbaren Idealismus ſeiner Helden. In dem Reichtum ſeines inneren Lebens — und der Gefahr einer Formloſigkeit durch das zu ſtarke Leben der Einzelglieder; in der Unerſchrockenheit der Verachtung für Geld und Erfolg — und der organiſchen Verbindung dramatiſcher Entwicklung mit lyriſcher Entfaltung iſt ſein Drama vielleicht das deutſcheſte Drama der Gegenwart.

Wo aber iſt in den anderen Kulturländern jetzt ein Drama, das auch nur in dieſem Sinne national heißen dürfte? Paris hat noch Luſtſpiele, die ſo pariſeriſch ſind, wie Schnitzlers Schauſpiele wieneriſch; aber national in höherem Sinne dürfte höchſtens Ein glücklicher Griff genannt werden: Roſtands „Cyrano de Bergerac“ mit ſeiner Vereinigung von Grazie und Pathos, von Satire und Idealismus, mit der bewundernswerten Sicherheit des Aufbaus und der unvergleichlichen Kunſt der Verſe. Aber nach ſeiner inneren Form bietet es nirgends Neues: es iſt das Drama Victor Hugos, nur pſychologiſch verfeinert und in der Stimmung vertieft. Dagegen zeigt ſein „Chantecler“ bei aller Virtuoſenhaftigkeit in Menſchenwitz und Tierſtimmenkomik viel eher ein Neues: in der Ausbreitung der Lyrik könnte man Annäherung an deutſche Art erblicken, ja bei der zentralen Bedeutung des ſchönen „Sonnenliedes“ an jene dramatiſchen Melodien Hauptmanns erinnern. Aber auch dies würde nur beweiſen, daß trotz aller Zerſplitterung der Kräfte, trotz vielfacher Vernachläſſigung — oder Überſpannung der Kunſtform gegenwärtig das deutſche Drama das einzige moderne iſt: das einzige, in dem die poetiſchen Tendenzen der Weltliteratur Raum finden, und das einzige, das neben die Vereinzelten Maeterlinck, Roſtand und (wenn man ihn zählen will!) d'Annunzio eine ganze Reihe von neuen und bedeutenden, intereſſanten und entwicklungsfähigen Begabungen zu ſtellen vermag.

Aber auch auf dem Gebiete des Romans ſtehen wir keineswegs ungünſtig da.

Wie der Pariſer Chemiker Wurtz geſagt hat, die Chemie ſei eine rein franzöſiſche Wiſſenſchaft, ſo konnte man lange faſt

Digitized by Google

behaupten, der Roman sei eine ganz französische Kunstgattung. Zwar England hat sich das Recht selbständiger Entwicklung des Romans im achtzehnten Jahrhundert nicht nehmen lassen, aber das übrige Europa, und Deutschland vor allem, blieb von dem französischen Roman fast ganz abhängig — oder emanzipierte sich nur eine Weile, um den englischen nachzuahmen. Zweimal besonders ist der französische Roman zur Voraussetzung und Grundlage des deutschen geworden: ohne ihn wäre weder die erste noch die zweite Blütezeit des deutschen Romans denkbar, denn der höfische Versroman des Gottfried und Wolfram folgt französischen Mustern, sogut wie „Werthers Leiden" von Rousseaus „Neuer Heloise" abhängig sind. Aber auch die Nachblüte des deutschen Romans im „jungdeutschen Roman" beruht auf einer Anpassung an den Eugène Sues. Zum letztenmal hat dann vor einem Vierteljahrhundert Zola einen starken Eindruck gemacht, während andere neuere Meister der französischen Romankunst, Beyle-Stendhal, Mérimée, Flaubert, die Goncourt, im Grunde sogar Balzac, mehr von Kennern gelobt als von Dichtern nachgeahmt wurden.

Der französische Roman ist immer eine psychologisch geordnete Folge von Abenteuern gewesen; doch lag später das Hauptgewicht auf der „psychologischen Folge", und schon in der Zeit Ludwigs XIV. ist „La princesse de Clèves" eine an Abenteuern arme Seelengeschichte, eine Vordeutung auf die „états d'âme" der Bourget und Genossen im neunzehnten Jahrhundert. Aber der alte Versroman war episch: er ging von der Gesamtanschauung einer heroisch bewegten Zeit aus; der Roman des achtzehnten Jahrhunderts war ganz Roman: Darstellung eines individuellen (wenn auch typisch aufgefaßten) Schicksals. Endlich Zolas große Romanreihe suchte beides zu vereinigen und aus der Gesamtanschauung des zweiten Kaiserreichs (das wir freilich eine „heroisch bewegte" Zeit nicht nennen wollen, wenn auch eine bewegte) individuelle Lebensläufe herauszulösen. Aber auch in dem kunstloseren Roman eines Dumas und in dem englischen Meistern nachgebildeten eines Victor Hugo macht sich neben der Abwendung von feinerer Psychologie eine Richtung auf das Epische bemerkbar, die nicht bloß in der Buntheit der Abenteuer, sondern vor allem eben wieder

Digitized by Google

in der geſchloſſenen Geſamtanſchauung von Mittelalter oder Reformationszeit zu ſuchen iſt.

Wir ſahen ſchon, daß dieſe Richtung auf das Epiſche auch von dem neueren Roman Deutſchlands eingeſchlagen worden iſt und mit ſicherer Technik; ſahen auch, wie der Norden hier wie im Drama vorangeht und vor allem Selma Lagerlöf den Zeitgenoſſen erſt wieder die Vorſtellung epiſchen Stils im Roman gibt. Neben ihr iſt in beträchtlichem Abſtand Heidenſtam (mit ſeinen „Kriegern Karls X") zu nennen, während Strindberg auch hier die Geſamtauffaſſung in (freilich groß gedachte) „Hiſtoriſche Miniaturen" verzettelte. Neben dieſem epiſch gearteten Roman, dem hiſtoriſchen Roman der Gegenwart, der romanhaften Epopöe des neuen Deutſchen Reichs bei Frenſſen, dem hiſtoriſchen Roman des „Riſorgimento" bei Ricarda Huch, fanden wir den großen Rhythmus des Epos von Waſſermann und Thomas Mann angeſtrebt, die Technik der alten Epiker von Wilhelm Schäfer aufgenommen.

Aber der Rhythmus braucht nicht die großen Wellen des Epos zu ſchlagen — kleinere, bewegtere Rhythmen machen den Roman gedichtmäßig; und erwächſt das aus einer ſtarken Stimmung, vor allem einer Naturſtimmung, ſo wird der Roman bei Hermann Heſſe oder Bernhard Kellermann und, mit geiſtreichem Dialog oder feinſinniger Betrachtung verbunden, bei dem Grafen Keyſerling oder Irene Forbes-Moſſe lyriſch. Dieſer lyriſche Roman iſt wiederum vom Norden angeregt, wo Knut Hamſun, vor allem in „Pan", ſein Klaſſiker wurde. Die lyriſche Novelle aber hat am zarteſten Jens Peter Jacobſen ausgebildet. Jetzt iſt dieſer feinſte Stilkünſtler ſeines Jahrhunderts in ſeiner Heimat in Ungnade gefallen; wie es in England ein „Muskelchriſtentum" gab, will man jetzt auf der Halbinſel ein Muskeldänentum und ſchämt ſich der Zartheit des Dichters von „Frau Fönß". Wenn man heute mit einem Dänen von Jacobſen ſprechen will, ſo meint er, es ſei der große Bierbrauer gemeint, der freilich auch eine unvergleichliche Perſönlichkeit iſt; und die Neue Glyptothek in Kopenhagen wird die Statuenſammlung und Gemäldegalerie in J. P. Jacobſens Romanen und Novellen wohl aufwiegen. Aber

Digitized by Google

es war eine ganz neue Kunst — eine neue Art der lyrischen Novelle, wie Maeterlincks Drama eine neue Art des lyrischen Dramas ist. Eichendorff, Mörike, Storm, Saar hatten uns längst lyrische Novellen geschenkt, und es waren kunstvolle und herzerfreuende Meisterwerke. Diese lyrische Novelle Deutschlands war selbst eine Neuschöpfung: die Novelle ist sonst fast menschenfeindlich, mindestens kühl; im Interesse an der Sache aufgehend, behält sie für den Menschen nicht viel übrig und gehört vor allem kühleren Naturen, Tieck (der bei aller glühenden Phantastik ein kühles Herz besaß), Mérimée, vielleicht auch Heyse. Bei menschlich lebhafter interessierten Erzählern wird die Novelle, wie bei Marie v. Ebner, leicht zum kurzen Roman, weil sie das Schicksal des Helden auch nach dem großen Abenteuer interessiert; und C. F. Meyers Novellen haben überwiegend diese Art: „Gustav Adolfs Page", „Die Leiden eines Knaben", gar „Die Hochzeit des Mönchs", „Die Richterin", „Die Versuchung des Pescara". Statt sich so zu verlängern, dehnt sich die lyrische Novelle gleichsam in die Höhe: sie hebt sich zum Gesang, steigert die Stimmung zu einem Gedicht. Die Rückverleguug des „Erlebnisses" mit der deutlichen Absicht der poetischen Stilisierung treffen wir auch hier: in der „Erinnerungsnovelle" Theodor Storms und Ferdinands v. Saar. — Ich wüßte nicht, daß diese spezifisch deutsche Form der lyrischen Novelle auch außerhalb unserer Sprachgrenzen lebte. Denn die lyrische Novelle Jacobsens ist eben etwas anderes. Es ist eine Erzählung, in der das überraschende, mit Spannung erwartete Ergebnis überhaupt kein „Abenteuer" ist, sondern eben wieder eine Stimmung, die überraschend erreicht wird. Zur Zeit der Pest in Bergamo beginnen sich alle Bande zu lösen; man verzweifelt an Gott, man kümmert sich nicht mehr um Christus. Da erscheint auf dem Markt ein Zug von Geißlern und zieht, von den Bürgern Alt-Bergamos verhöhnt, in die Kirche. Aber jene spotten fort und geben sich auch nicht gefangen, als die Gläubigen sich in wütender Andacht geißeln, daß das Blut spritzt. Da erhebt sich unter diesen ein Mönch und predigt: die Verdammnis und alle Höllenqual sei den Sündern gewiß; nicht dürften sie auf die Erlösung Christi bauen, denn als Jesus am

Digitized by Google

Kreuz sah, wie auch nicht Ein mitleidiges Auge auf seine Qual blickte, da riß er sich los vom Kreuze: „Es ist kein Mittler zwischen uns und Gott; es ist kein Jesus für uns am Kreuz gestorben, es ist kein Jesus für uns am Kreuz gestorben, es ist kein Jesus für uns am Kreuz gestorben.“ Da packt plötzliche Todesangst die Verhärteten, und ein Schlächter, ein Gotteslästerer, drängt sich mit aufgehobenen drohenden Händen, blaß wie eine Leiche, vor und ruft: „Mönch, Mönch, gleich nagelst du ihn wieder ans Kreuz —“ Und der Mönch „sah auf diese verzerrten Gesichter, mit den dunklen Öffnungen des rufenden Mundes“ — und er lachte. — Dies ist das Abenteuer: der rasende Umschwung der Stimmung. Dies ist die lyrische Novelle J. P. Jacobsens, der den tiefsten Roman des neunzehnten Jahrhunderts schrieb: „Niels Lyhne“ und die originellste Frauenstudie: „Frau Marie Grubbe“. Auch er hat Bewunderer gefunden und Nachahmer, aber keine Nachfolger.

So haben Roman und Novelle sich in neuerer Zeit, wie das Drama, in entgegengesetzten Richtungen entwickelt: in der Richtung zum Epos und in der zum lyrischen Gedicht. Aber wie zwischen den Extremen die alte Art des Dramas bestehen blieb, so auch die alte Tradition des Romans. Und hier war die Tradition viel mächtiger, auch in Deutschland. Alle Formen dauerten fort: die des Goethischen Bildungsromans, die des romantischen Künstlerromans, des jungdeutschen Zeitromans, dessen Gefolgschaft die größte ist. Die psychologische Studie wird weniger gepflegt; dafür sind ältere Arten in Aufnahme gekommen. Den alten bunten englischen Abenteurerroman hat Anatole France geistreich und weise mit dem philosophischen Roman Voltaires amalgamiert, während Jakob Wassermann („Erwin Reiners Masken“) den Richardsons mit modernen Tendenzen verband. Der romantisch-jungdeutsche Gesprächsroman ward fast zum dramatischen Roman bei Schnitzler („Der Weg ins Freie“) und Helene Böhlau. Der Arbeitsroman der Freytag und Reuter, selber von Dickens miterzogen, ruht, wie alle soziale Dichtung; aber das uralte Märchen, das Spiel mit unmöglichen Voraussetzungen, hat sich in dem wissenschaftlichen Roman der Jules Verne, Kurd

Digitized by Google

Laßwitz, G. H. Wells innerhalb der ganzen Kulturwelt verjüngt.

Im Gegensatz zu der meist düsteren Lyrik ist der Roman unserer Tage überwiegend von optimistischer Stimmung getragen. Das aber ist fast das einzige, was über ihn Allgemeines ausgesagt werden kann. Denn gerade seine hoffnungsvollsten Tendenzen werden erst von wenigen gepflegt: jene, die auf die Ausbildung eines eigenen Stils, eines eigenen Rhythmus für den Roman abzielen. Der deutsche Roman beginnt jetzt erst ganz jene innere Formlosigkeit zu überwinden, die bei vielfacher Vollkommenheit seiner einzelnen Teile dem Ganzen fast immer eigen blieb und die völlig vielleicht nur in Goethes „Wahlverwandtschaften" überwunden worden ist.

Die Hoffnungen auf ein Erblühen des neuen großen deutschen Romans und auf seine dann endlich nicht mehr zu bestreitende Geltung in der Weltliteratur werden durch zwei Umstände erhöht. Inhaltlich zeigt sich ein tiefer, wagender Ernst, dem die größten Probleme für den Roman nicht zu groß sind. Nicht ein äußerliches Einkleiden religiöser oder philosophischer, politischer oder sozialer Tagesfragen „in das Modekleid des Romans" ist gemeint — denn was könnte dilettantischer sein? —, sondern die Überzeugung, daß die psychologische Entwicklung des Helden eben der unserer Zeit verwandt sein muß. Frenssen und das größte vaterländische Problem: wie die Söhne des neuen Deutschen Reiches sich in diese neue nationale Existenz einleben? Gerhart Hauptmanns „Emanuel Quint" und das größte religiöse Problem: wie weit ein wirkliches Nachleben und Nacherleben Christi dem gläubigen Gemüt heute möglich sei? — solche Themata hatte der Roman noch vor einer Generation seine Helden nur im Gespräch erörtern lassen; jetzt läßt er sie sie durchleben. Ebenso Probleme von beschränkterer, aber doch immerhin bedeutender Wichtigkeit: die Stellung der Gesellschaft zu dem Einzelnen, dem wahrhaft Einzelnen, wird das Lebensproblem von Jakob Wassermanns „Kaspar Hauser", der mit seinem Nebentitel „von der Trägheit des Herzens" eine symbolische Absicht so wenig verheimlicht, wie Schnitzlers „Weg ins Freie", der Roman des Wiener Juden.

Digitized by Google

Der andere Umstand, der unsere Hoffnung hebt, ist die große Vielseitigkeit der erzählenden Kunst in der Gegenwart. Es ist nicht so lange her, daß der Roman als ihre einzige literarische Form galt, und Georg Ebers hat sogar in der Novelle bloß eine Erholung von der Anstrengung am Roman sehen wollen — freilich hat er mit dieser Meinung Theodor Storms höchst berechtigten Zorn herausgefordert. Aber die Novelle hat sich erst vor hundert Jahren ihre angesehene Stellung neben dem Roman erobert; dann freilich hat sie es nach Goethe und Tieck mit Eichendorff und Mörike, Heyse und Storm, G. Keller und C. F. Meyer, Marie v. Ebner und Ferdinand v. Saar zu einer Kunsthöhe gebracht, wie der deutsche Roman sie noch nicht erreicht hat. In Frankreich war die Novelle eine seltenere, dann aber meisterlich gepflegte Gattung: ich brauche nur den Namen Prosper Mérimées zu nennen; während die englische Neigung zur Breite nicht bloß zufällig unter dem Namen „novel" fast stets unseren „Roman" barg. — Diese Blüte der Novelle scheint vorüber; die Short story einerseits, die größeren Gebilde andererseits graben ihr das Wasser ab, und fast nur in Wien hat diese (neben der ihr verwandten Anekdote) geselligste Form der Erzählung noch kräftig treibenden Boden. Denn während das Märchen und der Roman einen Erzähler unter lauschenden Hörern voraussetzen, scheint die Novelle bestimmt, reihum erzählt zu werden, wie bei Boccaccio, oder bei Chaucer, oder neuerdings in Wassermanns „Goldenem Spiegel"; und das entspricht österreichischer Lebhaftigkeit des wechselseitigen Gebens und Nehmens mehr als unserer norddeutschen Manier, das Amt des Erzählers immer nur Einem in der Gesellschaft zu verleihen. Doch genügt diese österreichische Novellenkunst, um neben dem Roman die Novelle in Ehren zu halten.

Und als eine dritte Form stellt sich neben beide die „Short story", welcher fremde und mißverständliche Name leider zum offiziellen Kunstausdruck geworden ist. Sie ist die Lieblingsgattung nicht bloß der Schriftsteller, sondern auch der Theoretiker in Amerika; trotzdem wage ich von ihren Definitionen abzuweichen. Ich sehe in der „Short story" eine „Romannovelle": vom Ro-

Digitized by Google

mane hat sie das inhaltliche Moment, die psychologische Entwicklung mit ihren mindestens zwei Höhepunkten; von der Novelle die strenge Konzentration auf Vorbereitung und Ausarbeitung eben dieser Höhepunkte, zumal des letzten, der auch der höchste sein muß. Die Wortkargheit, mit der nach dem Gebot der amerikanischen Ästhetik jeder Satz zum Ziel gerichtet sein muß, folgt unmittelbar daraus. Sind nun auch gerade unter den berühmtesten Meisterstücken der Gattung einige, die wir einfach als Novellen bezeichnen würden, so sind doch die meisten durch jenes Merkmal der Entwicklung mit mehr als Einem Höhepunkt von der Novelle deutlich unterschieden; während wiederum der Roman gerade auf die Zwischenstadien der Höhepunkte, auf die eigentlichen Entwicklungsmomente, das Hauptgewicht legt: im Roman sind die Gipfel nur da, damit man das ganze Land überblicken kann.

Ich gebe ein Beispiel — eine der unzähligen virtuos erzählten Romannovellen aus einer amerikanischen Zeitschrift. Die schöne und kluge Tochter eines reichen Mannes hört ein Geräusch in ihrem Wohnzimmer — und findet, nähertretend, einen Einbrecher an ihrem Schubfach. Es wäre ihr ein leichtes, die Dienerschaft zu rufen; ja, nach einiger Zeit klopft diese, durch die Geräusche im Zimmer beunruhigt, an der Tür. Aber die junge Dame fühlt in dem Bewußtsein, dem Verbrecher ruhig entgegenzutreten, einen gefährlichen Stolz und beschwichtigt die Retter. Dies nun ist der erste Höhepunkt, wie sie durch ihre Vornehmheit den Einbrecher wirklich bändigt. Er geht auf ihre Reden ein; er scheint bereit, auf ihr freies Geleit hin zu entweichen. In einer Novelle täte er es; und das Abenteuer wäre beendet. Nicht so hier. In der Dame hat sich gleich neben jener gefährlichen Neugier das soziale Empfinden geregt. Sie greift in das Schubfach und reicht dem Verbrecher eine gefüllte Börse. Da flammt in ihm das perverse Ehrgefühl des Verbrechers auf: er will das Gold durch eigene „Arbeit" erwerben, das Geschenk, wie zart immer angeboten, beleidigt ihn — er schlägt die Unglückliche zu Boden und entkommt. — Hier, sieht man, liegt eine interessante seelische Entwicklung in dem Gemüt des mit merkwürdiger Objektivität gezeichneten Böse-

Digitized by Google

wichts vor; sie vollzieht sich von dem Augenblick, da er auf die Gedanken der Dame einzugehen bereit ist, bis zu dem, wo ihm das unmöglich wird. Der letzte Augenblick ist es aber doch eigentlich, um dessentwillen die Geschichte erzählt wird: wie das schöne, vornehme, kluge Mädchen durch ihre eigene edle Schuld das Opfer eines schändlichen, und doch dem Täter beinahe selbstverständlichen Verbrechens wird. Boccaccio hätte daraus eine einfache Novelle gemacht: „wie Donna Emilia, eine junge Dame von vornehmer Abkunft, durch ihren Edelsinn zum Opfer eines Räubers wurde;" und er hätte dann den ersten Höhepunkt abgetragen, um alle Wirkung auf den letzten zu sammeln.

Diese Gattung wurde gleichzeitig in zwei Ländern der Geselligkeit aufgebracht; ihre Erhebung zu wirklicher Stilkunst fällt trotz einigen vereinzelten (auch amerikanischen) Vorgänger doch vor allem Frankreich zu, und Maupassant ist als ihr Meister nie übertroffen worden. Bei Poe überwiegt doch das stoffliche Interesse noch zu sehr; und bei Bret Harte und Mark Twain, denen Glanzstücke gelangen, beweist die Häufigkeit minderwertiger Exemplare die Unsicherheit des Kunstverständnisses. Höher ist der Durchschnitt bei dem Russen Tschechow, bei Hermann Bang und anderen Dänen; während die höchstgelungenen Short stories wieder von diesen nicht erreicht werden. In Deutschland waren wir mit den Anfängen Omptedas und des schwankhaften, aber kunstverständigen Hartleben auf dem besten Wege. Aber da ist die unselige „Skizze" (oder gar „sketch") dazwischengekommen, die unfertige Kurzgeschichte, das Libretto zu einer Romannovelle; und so sind wir einstweilen in der Entwicklung einer besonders für die technische Erziehung wichtigen Gattung stecken geblieben.

Die kürzeste Form der Erzählung aber ist die Anekdote — von der Novelle nur dadurch geschieden, daß sie mehr der individuellen Psychologie dient, die Novelle der typischen; oder daß mehr die Beleuchtung eines interessanten Charakters (meist eines uns schon wohlbekannten, historischen) durch eine Tat oder ein Wort ihr Ziel ist, als das merkwürdige Abenteuer an sich. Die Anekdote soll keine selbständige Gattung sein: sie dient der Unterhaltung, der biographischen Charakteristik, der Wegkürzung im

Digitized by Google

Roman; aber auch sie ist eine pädagogisch wichtige Übung. Die Engländer schätzen sie sehr hoch und vergessen nicht, von einem Gentleman zu rühmen, wenn er a good talker ist; die Franzosen haben die Anekdote wie einen Kunstgegenstand zu polieren und solche Kleinodien zu sammeln immer wieder geliebt: A. W. Schlegels Liebling Chamfort ist eigentlich von literarischem Beruf Anekdotenerzähler. — Bei uns war die Anekdote selbst da noch unliterarisch, als man sie in der Geschichtsschreibung und der praktischen Psychologie fast abergläubisch überschätzte; um so erfreulicher, daß sie jetzt in Wilhelm Schäfer einen kunstvoll bewußten Pfleger gefunden hat.

Nur Eine Form der kürzeren Erzählung scheint nicht zu gedeihen: das Märchen. Verschwunden ist es nicht, sogar von manchem Dichter, wie Richard Dehmel, eifrig gepflegt; aber in diesen mühsamen Produkten künstlicher Willkür wird man die echte Stilform des Märchens so wenig wie in dem geistreichen Wirrwarr Clemens Brentanos finden können. Dennoch blüht das Märchen wieder auf; aber in einer eigentümlichen Form: als „wissenschaftliches Märchen". Das Märchen der Technik, von Jules Verne geistreich begründet, von Kurd Laßwitz philosophischer fortgeführt, von G. H. Wells mit praktischer Absicht vollendet, hat in drei Ländern charakteristisch verschiedene Vertretungen gefunden. Es ist in der Anlage wirklich genau, was das alte Märchen ist: logisches Fortspinnen einer nicht ernstlich geglaubten Voraussetzung bis zu überraschenden Konsequenzen; sein Ziel wie das des Märchens die Übung der Phantasie; seine Freude wie dort an humoristischen Nebenwirkungen.

So ist der Roman von einer großen Zahl von Nebenformen der Erzählungskunst umgeben. Während er aber Novelle, Short story, Anekdote, Märchen an Ernst des Inhalts und Poesie der Auffassung überragen soll, steht er doch selbst als der kleinere Bruder neben dem Epos, dem er nachstrebt, ohne es zu erreichen. Und dies ist nun wohl der wichtigste Zug in der gesamten literarischen Physiognomie der Gegenwart, daß das seit einem Jahrhundert totgesagte (und trotz der schönen Idylle „Hermann und Dorothea" und erst recht trotz Linggs „Völkerwanderung", Schacks

Digitized by Google

„Nächten des Orients“ und Harts „Lied der Menschheit“ so lange auch wirklich tote) Epos wieder lebendig wird! Zwar in Spittelers „Olympischem Frühling“ sehe ich nur einen Zyklus tiefgedachter, poetisch erschauter, geistreich ausgeführter mythologischer Erzählungen, „Paramythien“ nach Herders Ausdruck — die große Einheit der Handlung und vor allem der Anschauung fehlt dieser bunten neuen Argonautensage. Aber Nietzsches „Zarathustra“ ist ein Epos: ein Epos in seinem königlichen Stil, in der mythisch individuellen Hauptfigur, in der Geschlossenheit der Gesamtanschauung, in der Bedeutung des geschilderten Lebens und Kampfes.

Und zugleich ist es doch Lehrdichtung! Und so lebte denn auch die wieder?

Ich glaube es nicht. Im „Zarathustra“ zunächst ist die Lehrhaftigkeit durch das Epische aufgezehrt: die Lehre ist nicht etwas, was der Dichter dem Helden aufträgt, sondern sie ist das Wesen dieses Helden selbst. (Wobei es natürlich gleichgültig ist, wie man sich zu der Lehre selbst stellt; was nicht gesagt zu werden brauchte, herrschte in Deutschland nicht noch immer die Unsitte, aus dem Inhalt gegen oder für die Form Schlüsse zu ziehen.) Sonst aber hat sich die alte Lehrdichtung in die neuere Tendenzpoesie verwandelt, d. h. in den Vortrag irgendeiner bestimmten Ansicht über allgemeine Fragen in kunstähnlicher Form. Sie kann zur wirklichen Kunst werden, sobald zweierlei zusammentrifft: eine große (sei es nun politische, religiöse, soziale oder auch ästhetische) Spannung und Erregung der Zeit und ein ganz davon erfülltes starkes Talent. Dann entsteht Tendenzpoesie, und die Lyrik des Verstandes wird dann in den patriotischen Liedern der Arndt, Uhland, Schenkendorf, aber auch der Strachwitz, Herwegh, Geibel, und in den flammenden Flug- und Streitschriften der Luther, Lessing, Nietzsche hohe Kunst. — Aber neben Nietzsche, der doch auf einem anderen Blatt steht, hat nur noch Ein Agitator in neuerer Zeit es zu weltliterarischer Bedeutung gebracht: der Holländer Multatuli, dessen glänzende Empörungsrhetorik bald didaktisch oder satirisch, bald erzählend in der Form, einen Augenblick lang in besser gemeinten als gelungenen Übersetzungen die deutsche Jugend blendete, um nach einer stürmischen Überschätzung

Digitized by Google

bald wieder mehr, als seine Innerlichkeit und seine Kraft es verdiente, vergessen zu werden. — Doch ist nicht zu übersehen, daß die Neigung zur Lehrhaftigkeit selbst fast in allen hervorragenden Autoren der neueren Zeit steckt, in Ibsen wie in Marie v. Ebner, in Victor Hugo wie in Turgenjew; und daß besonders unter den Meistern der Prosa nicht wenig eigentliche Agitatoren von Natur sind: Carlyle, Ruskin, Dostojewski, Carducci, Björnson, Tolstoi; oder unter deutschen Schriftstellern der neueren Zeit: Fr. Th. Vischer, Spielhagen, Frenssen, ja bei aller Unparteilichkeitsfreude auch J. V. Widmann. Aber sie haben ihre Didaxis fast durchweg in epische, lyrische, historische, philosophische Werke geboren. Die unmittelbare Lehrdichtung lebt nur noch in der allerdings sehr begünstigten Form des Aphorismus und des Essays; wogegen die eine Zeitlang, seit Rückert her, bei uns fast zu beliebte Poesie der „Gnomen", der kurzen Lehrsprüche in Reimpaaren oder Distichen, fast gänzlich eingegangen ist.

Gestorben ist eine große Gattung, die der Didaxis nahe verwandt ist: die mündliche Beredsamkeit. Die letzten großen Staatsmänner sind fast überall die letzten großen Redner gewesen: Disraeli und Gladstone, Gambetta und Lincoln, und der größte von ihnen: der Verächter, Feind und Meister der Redekunst, Bismarck. Die parlamentarische Beredsamkeit, die in Deutschland zur Zeit des „Kulturkampfes" noch eine bedeutende Höhe erreichte, ist, wie es scheint, in der ganzen Welt matt geworden; die Agitationsrede des einzelnen ist von Lassalles elektrisierender Energie des Ausdrucks zu Roosevelts wunderlicher Schreiertechnik herabgesunken. Die Predigt hat kaum einen berühmten Namen in England, das noch vor kurzem auf Spurgeon stolz war, oder in Frankreich, dem klassischen Land der großen Prediger. Die gerichtliche Eloquenz hat immer nur im engeren Kreise Triumphe gefeiert; aber selbst von solchen hört man kein Echo mehr, wenn auch noch so schwach, aus der Heimat der berühmtesten Anwälte neuerer Zeit, aus dem Land der Erskine, Mansfield, Brougham. Die Weltliteratur, die um das Jahr 1898 in dem ganzen Umkreis der großen politischen Bewegungen, wie im Altertum, die Redner zu den Meistern praktischer Kunst zählen durfte, ist wieder

Digitized by Google

ganz schriftlich geworden — die Schattenseite jenes Ausweichens vor der unmittelbaren Anregung, jener Neigung zur langsamen Stilisierung, jener aristokratischen Schulung unserer Schriftsteller. Ohne einige Improvisation kann die Beredsamkeit schlechterdings nicht bestehen (wie allerdings auch nicht ohne einige Vorbereitung!); da aber unsere Dichtung alles heute haßt, was nach Improvisation aussieht, hat sie das ganze Gebiet der Agitation, Flugschrift, Rede, aktuelle Satire dem Journalismus überlassen.

Aber auch dieser hat fast nirgends die literarische Höhe, die er in politisch erregteren Zeiten besaß; die größte Wirkung erzielt er, charakteristisch genug, nicht mehr mit den unpersönlichen Äußerungen der „Grenzboten" oder „Preußischen Jahrbücher", der „Kreuzzeitung" oder „Frankfurter Zeitung", des „Kladderadatsch" oder „Figaro", sondern mit den aktuellen Essays wohlbekannter, persönlich auftretender Journalisten: Rochefort, der diesen Stil begründet hat, Georg Brandes, Maurice Barrès, Maximilian Harden, Bernard Shaw. Diese höchst begabten, aber dadurch auch besonders in Deutschland leicht zum Universaldilettantismus verführten Agitatoren bilden einen letzten charakteristischen Typus in der Weltliteratur unserer Zeit: „schriftliche Redner", wie der wirkliche Redner von bestimmten Anlässen angeregt und bestimmten Zielen zusteuernd; aber literarisch in ihrer Ausdrucksweise, individuell, oft bis zur Manier, in ihrem Stil; kritisch und oft überkritisch gestimmt; einer getreuen Gemeinde, wie der Prediger, sicher. Der Journalismus, so sieht es fast aus, will nach zwei entgegengesetzten Richtungen sich umbilden: hier zum bloß sachlichen Bericht, dort zur literarischen Ausarbeitung. Vielleicht steht eine Revolution des ganzen Zeitungswesens bevor: Reportertum und Depesche werden wichtiger als der Leitartikel, und eines Tags werden vielleicht das politische Nachrichtenblatt und die Zeitschrift den jetzigen Typus der Zeitung wenn nicht verdrängen, so doch wesentlich einschränken. In der Kritik ist dies doppelte Ausweichen schon vielfach bemerkbar, zumal in der literarischen, deren formelles Niveau sich zuerst wieder im Norden, allmählich auch in Deutschland erstaunlich gehoben hat. Aber auch hier geht diese Hebung der Durchschnittshöhe mit einem Sinken der Gipfel zu-

Digitized by Google

ſammen: ob Kritiker wie Ste. Beuve, Taine, Anatole France, Jules Lemaître, Paul Bourget, wie Matthew Arnold, wie Carducci, wie Kürnberger und Freytag Nachwuchs gleicher Kraft haben, läßt ſich bezweifeln.

So geht durch die geſamte Weltliteratur unſerer Zeit ein einheitlicher Charakter. Vom Epos bis zum Zeitungsartikel, vom dramatiſchen Zyklus bis zum Einakter wirken dieſelben Tendenzen formgebend, fördern beſtimmte Gattungen, hemmen andere; dienen dieſen Talenten, hindern jene. Eine individuell durchgearbeitete Form, durch den Erwerb eines eigenen Stils ermöglicht, von vielfältiger Beobachtung ernährt, der überkommenen Geſtaltung eher freundlich als gehorſam — das iſt das Weſen der „freien Rhythmen“ und der neuen Romane, das geſtaltet den Eſſay und das lyriſche Drama; das tötet die Beredſamkeit und hilft der Lyrik. — Nehmen wir noch dazu, daß wieder, wie in den Tagen der Romantik, eine lebhafte Überſetzertätigkeit gerade die Formen ſchnell von einem Lande zum anderen vermittelt — wie ſchnell ſind Walt Whitman, Verhaeren, d'Annunzio nachgeahmt worden! —, ſo kann man ſich über eine weitgehende Übereinſtimmung nicht wundern. Freilich ſind da wieder wir Deutſche zumeiſt die Empfangenden; wer vermittelt dem Ausland, vor allem den ſpröden Engländern, die neuen Formen deutſcher Kunſt? Man möchte doch manchmal an Hebbels „Weltpoeſie“ überſchriebene Warnung denken:

Keine edlere Flamme, die Völker in eins zu verſchmelzen,
Als die poetiſche, nur gehen wir Deutſche zu weit,
Wenn wir den Perſern die Tropen für unſere Gedanken entlehnen,
Denn es wird nur verlangt, daß wir die Perſer verſtehn.
Oder wäre die Zeit der letzten Verſöhnung gekommen,
Wenn man perſiſch bei uns dichtet, in Perſien deutſch?
Wenn wir die Stimme des Frühlings am Lech als Bülbül begrüßen,
Während ein neuer Hafis dort von der Nachtigall ſingt?

Zwar wir dichten nicht mehr ſo viel in Gaſelen und Rubais, in Diſtichen und ſapphiſchen Oden, Slokas und japaniſchen Versformen, aber daß wir die Fremden mehr nachahmen als ſie uns, bleibt gewiß. Hier weniger, dort mehr — das könnte uns wenig ſchaden, das würde den fremden Literaturen eine weſentliche Bereicherung und Förderung ſein können.

Digitized by Google

Fünftes Kapitel

Typen und Motive

Mehr und mehr hat sich die Welt der Dichtung Schritt für Schritt erweitert; und bald ist der Traum der Romantiker erfüllt, daß die „fortschreitende Universalpoesie" nichts „Unpoetisches" übriglasse. Wie eng ist der Bereich der Poesie in der ältesten Zeit, wo fast nur heilige Gegenstände mit ihrem Gold geschmückt werden! Aber bald dringt die Menschheit in den Tempel und errichtet bekränzte Bildsäulen auch menschlicher Heroen; und was einst für die Könige allein zugänglich war, wie die purpurnen Schuhe in Byzanz, das wird Schmuck des Hauses und des Privatlebens. Wie viele Scheidewände zwischen dem Poetischen und dem Unpoetischen hat vollends das neunzehnte Jahrhundert niedergerissen! Goethe und die Poesie des intimen Erlebnisses, Heine und die Poesie des körperlichen Schmerzes, Freytag und die Poesie der Alltagsarbeit, Verhaeren und die Poesie des Alltagslärms . . . Wie stürmisch und begeistert rief noch Spielhagen den Schriftstellern seiner Zeit das „Alles ist euer!" zu . . .

Aber es gilt vom Thema, was Nietzsche von der Meinung sagt: Man hat sie, wie man Fische hat, wenn man einen Weiher besitzt: man muß sie jedesmal erst herausfischen. Keine noch so reiche literarische Epoche hat den gesamten Inhalt der poetischen Möglichkeiten im Netz; während sie die einen herausholt, schwimmen ihr die anderen davon.

Die Welt der poetischen Möglichkeiten hat drei große Hauptgebiete: die Natur, die zusammenlebenden Menschen, den einzelnen. Ganz sind sie natürlich nicht zu trennen; aber die politische, religiöse, soziale Dichtung, das Stoffgebiet der Liebe, der

Digitized by Google

Abenteuer, der Kämpfe hebt ſich doch deutlich genug von der reinen Naturdichtung und Individualpoeſie ab.

Jenes Mittelgebiet war ſtets das größte und wird es immer bleiben; und auch das Verhältnis des Menſchen zur Natur und zu ſich ſelbſt wird durch ſeine Beziehungen zu anderen mitbeſtimmt. Vielleicht ſogar in erſter Linie. Der moderne Menſch wenigſtens empfindet ſich immer in menſchlichen Beziehungen: die „Natur“ iſt ihm vor allem durch das Fehlen des Menſchen charakteriſiert, und in ſein Inneres flieht er vor den Menſchen. Gerade weil die Gegenwart mindeſtens im Sinne der poſitiven Religionen weſentlich irreligiös iſt, wird die Natur ihr nicht ſowohl das Wehen Gottes, als vielmehr nur die Befreiung von Zwang und Enge und Kultur ſein. — Dieſe Wandlung beginnt etwa mit der Romantik. Für Goethe iſt die Natur noch ein Lebendiges — deus sive natura, ſagte ſein Spinoza —, Name iſt Schall und Rauch, Gott heiße es oder Natur. Für die Romantiker iſt die Natur noch immer „ein Syſtem lebendiger Kräfte“, zwar mehr von Dämonen erfüllt als von Göttern — man denke an Tiecks Märchen, an Hoffmanns Erzählungen! —, aber doch immer noch ein Gegenſtand poſitiver Verehrung. Nur denken ſie ſich immer erſt einen Augenblick den Menſchen hinzu, um ihn beglückt wieder wegdenken zu können; wie ſie zu ihrem Künſtlerbegriff oft genug — nicht immer — nur auf dem Umweg über den „Philiſter“ gelangen: ein Künſtler iſt, wer durchaus kein Philiſter iſt. Bei Lenau iſt die ſtarke und unmittelbare Naturempfindung doch mit dem Gefühl des Gegenſatzes zu menſchlichem Weſen immer verbündet; und da er beginnt, das Leben ſelbſt als etwas Quälendes zu empfinden, wird ihm die Natur zum großen Rhythmus, zur Trägerin der ewigen Melodien, aber eben ſie durch dies ihr organiſches Weſen von dem unorganiſchen der Menſchheit getrennt; was denn etwa Stifter noch ſteigert: er kann die Menſchen nur brauchen, wenn ſie faſt ganz Naturprodukte geworden ſind, wie Blumen und Kriſtalle. In England nahm Wordsworth eine ähnliche Stellung ein, in Frankreich näherte ſich ihr Lamartine. — Immer mehr ward der Dichtung der Menſch und das menſchliche Leben der eigentlich intereſſante

Digitized by Google

Inhalt aller Dichtung; und wie viele mögen empfunden haben, was Theodor Fontane offenherzig aussprach: die ganze Natur verschwinde, sobald ein Menschengesicht auftauche. Was ist die grandiose Natur, von der er so gern spricht, für Victor Hugo, als ein Symbol des Menschheitlebens? Was bedeutet die bewunderte Großartigkeit Südamerikas für Charles Sealsfield, als ein Gleichnis der neuen Menschheit in der Neuen Welt? Poesie des reinen Naturgenusses begegnet natürlich noch immer, bei Mörike wie bei Keller, bei Byron wie bei Shelley; aber die Absichtlichkeit der Schwäbischen Schule wie die der englischen Seeschule wird störend empfunden — Menschendichter vor allem wollen die Poeten sein. Es handelt sich nur um Gradverschiebungen, aber sie sind bedeutsam.

Das andere „Nebengebiet", die Poesie des Einzelnen, der Selbstergründung, Selbstbetrachtung, Selbstbesprechung, teilt mit der alten Naturpoesie die religiösen Ursprünge und ist diesen näher geblieben. Die „entseelte Natur" war denkbar; der entseelte Mensch ist eben kein Mensch mehr. Knut Hamsun, der auf die Naturpoesie im neueren deutschen Roman, wir erwähnten es schon, den stärksten Einfluß ausgeübt hat, liebt die Natur um ihrer negativen Qualitäten willen: weil sie still ist und gleichmäßig und nicht begehrlich — weil sie nicht ist wie der Mensch; aber an diesem liebt er trotz allem eben gerade diese Unruhe und Launenhaftigkeit und Begehrlichkeit. Denn Menschsein heißt uns irren nicht nur im intellektuellen Sinn. Der innere Reichtum der Stimmungen, die Buntheit der Empfindungen, das Meer der Widersprüche ist dem Neueren ein Trost geworden für das, was ihn moralisch quält: für die Unzuverlässigkeit dieser Stimmungen, die Unbeständigkeit dieser Empfindungen, die Zerstörung innerer Vorsätze und Entschlüsse durch diese Gegensätze. Das Leben als eine Möglichkeit der Erkenntnis — wie begeistert das Nietzsche! Das Leben als eine Möglichkeit der Anschauung und Darstellung — die Dichter sind trunken von dieser Idee. Alle Denkbarkeiten ausschöpfen! das wird die Seligkeit der psychologischen Dichtung. Der Mensch ist stolz auf seine Möglichkeiten. Wie die Generation Werthers sich dadurch geadelt fühlte, daß man ihr solche Liebe

Digitized by Google

zutraute, ſo die N. C. Stevenſons bei dem Gedanken, es könne in jedem ehrbaren Dr. Hyde ein Mr. Jekyll, in jedem braven Bürger und Philiſter ein heimlicher Werwolf ſtecken. C. F. Meyer ſchreibt nur „Verſuchungen“: wie weit der Spielraum pſychologiſcher Möglichkeit in dem Heiligen, in dem Pfarrer Jürg Jenatſch, in dem Feldherrn Pescara oder der Richterin geht, das reizt ihn. Anatole France und Theodor Fontane botaniſieren in der Menſchenſeele und ſind glücklich über unvermuteten Fund; Ibſen, Tolſtoi, Strindberg nehmen in inneren Widerſprüchen ihren Ausgangspunkt. Und wenn alle dieſe Dichter noch den Einzelnen immer in ſozialen oder politiſchen Zuſammenhängen betrachten, ſo ſuchen andere ihn ganz zu iſolieren, greifen mit Waſſermann auf das Rätſel Kaſpar Hauſers, mit Joh. V. Jenſen auf das Problem des „erſten Menſchen“, mit Mombert gar auf das Myſterium des Weltſchöpfers als des erſten Weſens zurück. Vor allem aber findet die grübleriſche Selbſtanalyſe lyriſcher Monologe und Rhapſodien Nahrung. Hierher gehört überwiegend, was didaktiſche Lyrik ſcheint und was von Lenau und Wordsworth bis zu Sully Prud'homme ſo vielfachen Anklang gefunden hat.

Der erſte Typus, den wir ſomit in der lebenden Weltliteratur finden, iſt der des Dichters ſelbſt; in ſeiner Selbſtdarſtellung finden wir Gegenſtand und Schilderer unlöslich vereinigt. Es iſt der Typus, den wir ſchon zu ſchildern ſuchten, und zwar in ſeiner philoſophiſchen Schattierung: der Menſch als ein leidenſchaftlich Strebender, Erkenntnis, mehr noch Erlöſung ſein Ziel; die innere Durcharbeitung des Stoffes von wiſſenſchaftlicher Methode der Sichtung und Ordnung nicht unberührt; die Seele ganz durchdrungen von der unerſchütterlichen, ſagen wir ruhig religiöſen Überzeugung, die Löſung dieſer Fragen ſei das eine, was not tut. Suchen wir die höchſte und reinſte Verkörperung dieſes Typus, ſo nennen wir heut Friedrich Nietzſches Namen; einſt hieß ſie Gotthold Ephraim Leſſing.

Dieſer ſtrebende, ſuchende Menſch iſt aber auch in Epos und Drama der Gegenwart naturgemäß eine Hauptfigur. Es iſt nicht eine Fauſtnatur, die nach harmoniſcher Löſung der inneren Gegenſätze ſtrebt; nicht ein Wilhelm Meiſter, dem die Aus-

Digitized by Google

geglichenheit eines reifen Menſchen Lebensziel iſt; nicht ein Wilhelm v. Humboldt, der das Streben dieſer dichteriſchen Geſtalten im eigenen Leben erfüllt. Sondern es iſt ein Menſch, der zu der Welt in ein harmoniſches Verhältnis treten will. Die eigenen inneren Widerſprüche empfindet er zwar ſchmerzlich, doch zugleich mit Luſt: ſie ſind ihm Zeugniſſe ſeiner Lebenskraft, ſie bewegen ihn. An inneren Gegenſätzen geht der moderne Held nicht mehr zugrunde wie in der Zeit des Weltſchmerzes; an ihnen leidet auch der Dichter nicht wie Lord Byron, Heine, Lenau, Leopardi, Grillparzer daran litten. Vielmehr iſt dies die allgemeine Gleichgewichtsſtörung, wenn wir uns dieſer verdeutlichenden Metapher noch einmal bedienen dürfen, daß wie der moderne Dichter, ſo auch ſein Held zugleich in der Welt und außerhalb der Welt leben möchte, leben ſollte. Das iſt das Dilemma des modernen Poeten. Außerhalb der Welt ſoll er leben, um ganz und gar individualiſtiſch ſein Inneres zum vollkommenſten Organ künſtleriſcher Aufnahme auszubilden; doch immer iſt das arme Herz gezwungen, zu betteln bei des Lebens Überfluß, denn eben um dieſen Reichtum der Exiſtenz aufzunehmen, iſt doch dieſe ganze vorbereitende Arbeit geſchehen! Grillparzer eben hat dieſen Widerſtreit zuerſt deutlich empfunden und, vor allem in der „Sappho“, zum Angelpunkt der Entwicklung gemacht (doch ähnlich auch in „Libuſſa“). Und von hier ſtammt das Bedürfnis der Helden moderner Dichtung, ſich mit der Welt ins Gleichgewicht zu ſetzen — ein Bedürfnis, das für Fauſt oder Wallenſtein, für Eduard oder Ottilien, oder gar für die Helden Hebbels und Wagners nicht exiſtiert. Wohl hat ſich auch Goethe verkündigen laſſen: „Leb mit der Welt in Frieden,“ aber er meinte das im Sinne des Urteils über die Welt, nicht des Gleichgewichts mit ihr.

Starke, ungebrochene Geſtalten zeichnet faſt nur noch eine frühere Generation: ſiegreiche Kämpfernaturen, ob nun auf dem Grund einer feſten Moralanſchauung wie der Oversberg der Frau v. Ebner, oder ohne alle moraliſchen Bedenken wie die Erobrerin des Sternſteinhofes in Anzengrubers Roman. Schon Viſchers „Auch Einer“ iſt eine problematiſche Natur, den nach der Welt dürſtet und der ihr doch fremd bleibt. Aber zu ſymboliſcher

Digitized by Google

Greifbarkeit erwächst der neue Typus in Jacobsens „Niels Lyhne“. Er verliert das Leben, weil er in keinem Augenblick es ganz ergreift, weil er immer „regieren und zugleich genießen“ will, als Beschauer über den Dingen stehen und als Teilnehmender in ihnen. Und dieser Schrei des Lebensdilettanten findet dann seinen beredtesten Interpreten in dem Hofmannsthal der kleinen Dramen, vor allem in „Der Tor und der Tod“. Bis eine neue Entscheidung getroffen wird: hart und wild stößt Kysers Daidalos („Medea“) das Leben von sich, um ganz Künstler sein, ganz nur der künstlerischen Umbildung der Wirklichkeit leben zu können.

Aber die meisten bleiben auf der Walstatt, ja kommen schon gebrochen in den Kampf. Deshalb jene Sehnsucht nach Unterwerfung, die C. F. Meyers Heiligen, Jacobsens Frau Lyhne erfüllt, die in Tolstoi zum Ringen mit der eigenen Genialität wird; denn er empfindet die Individualität als ein Unrecht, die Begabung als einen Raub an der Menge. Hebbels pantragistische Theorie, daß es schon „Schuld“ sei, ein einzelner zu sein, lebt in Tolstoi (von dem deutschen Dichter und Grübler natürlich völlig unabhängig) als Empfindung, als seelenausfüllender religiöser Glaube. — Aber noch stärkere Naturen lösen den Konflikt anders: sie wollen unterwerfen, nicht sich unterwerfen. „Möchten Sie wohl, daß Ihr Junge einmal gepeitscht würde?“ fragte Georg Brandes den noch jugendlichen Ibsen, als dieser der brutalen Kraft ein Loblied gesungen hatte. „Nein — aber daß er die anderen peitscht!“ Und so will Nietzsche als gewaltiger Schaffender sein Siegel auf Jahrtausende drücken und sein Gepräge auf hundert Generationen wie auf weiches Wachs ...

Der „einsame Künstler“ ist der geheime Held der modernen Literatur fast durchweg. Leo Greiner hat, wie erwähnt, einmal (bei der Besprechung eines Dramas des hierfür sehr charakteristisch gearteten Satirikers Hermann Essig) gemeint, der Dichter scheine „zunächst gar nicht sein Stück gedichtet zu haben, sondern vorerst einmal einen anderen Dichter, von dem er sich dann vorstellte, er schreibe dieses Lustspiel.“ Dieser gedichtete Dichter, der auch Wedekinds Dramen schreibt und Peter Altenbergs Skizzen, steht nur zu oft insbesondere zwischen dem modernen Poeten und seiner mono-

Digitized by Google

logischen Lyrik. Oft ist er auch nicht erdichtet, sondern — nachgedichtet. Durch wie viele Dichterseelen haben sich neuere Lyriker von Arno Holz bis Richard Schaukal hindurchgedichtet! Wie schnell ist die Seele des jungverstorbenen Georg Heym, der mit großem „Griff" die dämonische Schönheit modernster Großstadthäßlichkeit poetisch zu erfassen suchte, in eine ganze Reihe „neopathetischer" Lyriker und Essayisten hinübergewandert, die nun (trotz Hebbels Verbot) sein Gedicht dort fortzudichten und seine Liebe dort fortzulieben bemüht sind, wo er aufgehört hat!

Denn es handelt sich bei dieser neuen Dichtermaske nicht um dasselbe, wie bei der Selbststilisierung der unechten Romantiker; obwohl in der Unechtheit und der Maskierung selbst Verwandtschaft vorliegt. Wer sich in die romantische Poesie hineindichtete — wir nennen nur das bedeutendste Beispiel: Immermann vor der heilsamen Kur auf dem „Oberhof"! —, zwang sich, die Weltanschauung, die Technik, den Stil Tiecks oder Hoffmanns anzunehmen, wie ein Maler in fremder Manier malt, was aus ehrlicher Bewunderung der fremden Manier geschehen kann; aber er behielt seine abweichende Existenz. Der moderne Dichterdichter dagegen zwingt sich zuerst in die Anschauungen und Empfindungen des Musters hinein, suggeriert sich die inneren Regungen Stefan Georges oder Frank Wedekinds und dichtet nun aus dieser Rolle heraus, die er für seine wahre Natur und Existenz hält. Gelingt es ihm nicht, so tut er wenigstens als fanatischer Anhänger seine Dienste, d. h. er beschimpft jeden, der nicht an die einzige Göttlichkeit von Mombert oder Holz, Heinrich Mann oder Peter Altenberg zu glauben vermag.

Eine Rettung aus diesen weithin gestreckten Labyrinthen bot nur Eins: daß der Dichter seine eigene Natur, wie klein oder groß sie sein mochte, als einen Teil des großen Lebens selbst empfindet. Dann ist der Konflikt gelöst: der Lyriker steht dann nicht mehr außerhalb der Welt, von ihr durch den anderen Dichter getrennt, der ihm die Zustände erst umformen muß, sondern in seinem Herzen schlägt der Puls der Welt und wird zum starken Rhythmus Verhaerens und seines deutschen Schülers Schmidtbonn; wird in den beiden größten lebenden Dichtern Deutschlands

Digitized by Google

zum „Naturlaut“ Gerhart Hauptmanns — denn auch er ist Lyriker! — oder zur Kunstmelodie Stefan Georges.

Aber auch wenn wir das meistbetretene Gebiet der Dichtung durchwandern, jenes der menschlichen Beziehungen im weitesten Sinne, das ganz überwiegend die objektiveren Formen der Epik oder Dramatik fesselt — auch hier finden wir so stark wie in nur wenigen Epochen das Verhältnis des Dichters zur Welt als den stärksten Regulator der Dichtung. „Ich und die Welt“ war Richard Dehmels Wahlspruch; diese Formel bestimmt in den „größeren Gattungen“ jetzt ganz überwiegend die Stellung des Dichters und seines Helden. Nicht sein Verhältnis zu einzelnen, das in Shakespeares Tragödie und Molières Komödie, in Goethes Roman und Tiecks Novelle genügt; irgendwie ist es das Universum selbst, das auf den einzelnen einwirkt, und vom Mittelpunkt wenigstens der Erde bestimmt der Erdmagnetismus den Einzelnen zum Stehen und Fallen ... Wir leben in einem neuen Polytheismus; in jedem Augenblick sehen wir uns geheimnisvollen Mächten gegenüber, die mitten aus dem dunkeln Urgrund der Dinge aufsteigend auf uns zuschießen ...

Dies erneuerte und vertiefte „Weltgefühl“, diese Unmittelbarkeit universellen Empfindens macht Reiz und Größe derjenigen neueren Dichternaturen aus, die sich eben die Unmittelbarkeit gewahrt haben — oder die sie in langer, strenger Arbeit innerer Reinigung wieder erobert haben; denn „die wahre Naivität ist erst die der reifen Geister“. Allgemein aber ist das Verhältnis zu den großen, ein für allemal gegebenen Lebensformen für die Typenbildung und Motivwahl der neueren Epik und Dramatik bezeichnend.

Nicht nur in der Wissenschaft unterscheidet man induktives und deduktives Verfahren, auch für seine künstlerische Wirksamkeit hat Goethe bezeugt, daß sein ganzes Verfahren auf dem Ableiten beruhe: „Ich raste nicht, bis ich einen prägnanten Punkt finde, von dem vieles sich ableiten läßt, oder vielmehr, der vieles freiwillig aus sich hervorbringt und mir entgegenträgt.“ So im Endlichen nach allen Seiten gehend, schreitet er ins Unendliche: durchaus ein Klassiker der Induktion, durchaus ein Meister der

Digitized by Google

Syntheſe. Freilich — ein geheimes Vorgefühl des Ganzen begleitet ihn bei Auswahl und Ausgeſtaltung der „prägnanten Punkte“, der „ſymboliſchen Fälle“, und gerade in dieſer wunderſamen Vorausnahme des Geſamteindrucks, wie dieſer „Antizipation der Erfahrung“, iſt er geneigt, die beſondere Gabe des Dichters, des Künſtlers zu erblicken. Und in einer ſolchen Vereinigung von Syntheſe und Analyſe, Induktion und Deduktion, Empirie und Spekulation wird jedes wahrhaft genialen Geiſtes Wirken gipfeln. Dennoch aber bleibt der Ausgangspunkt wichtig; er iſt bei Goethe in den einzelnen Erſcheinungen gegeben, die er erſchaut und anſchaut, bis ſie ihm geheimſte Zuſammenhänge offenbaren.

Dies hängt mit einer anderen Seite ſeiner künſtleriſchen Eigenart zuſammen. Wir erkennen es immer mehr, daß Goethe zwar vor allem Lyriker war, Dramatiker aber (wie auch neuerdings Chamberlain glücklich betont hat) noch mehr als Epiker. Der Epiker aber iſt von Natur zum analytiſchen Verfahren geneigt wie der Dramatiker zum ſynthetiſchen.

Gehen wir von einem großen Beiſpiel aus, von dem größten individueller Epik. Indem Dante ſein großes „Drama vom Leben der Menſchheit“, das aber doch eben ein Epos iſt, ſchreiben will, ſeine „Divina Commedia“, geht er aus von einer ungeheuern Geſamtanſchauung des chriſtlichen Kosmos, von einem religiös-moraliſchen, aber zugleich auch äſthetiſchen Weltgefühl. Es lag über der ganzen Zeit, und er hatte die Vorſtellung von all dieſen Einteilungsfaktoren nur zu übernehmen: die Stufenleiter religiös-moraliſcher Vervollkommnung, die Dreiteilung der Welten, die Anordnung in gewiſſe Bezirke („Limben“, „Vulgen“) und von mathematiſch vollkommener Kreis- oder Kugelform war gegeben; gegeben auch eine große Reihe von ſeeliſchen Typen, die ſich zu einer faſt lückenloſen Vollſtändigkeit von dem Gottesverräter Judas bis zu der Gottesgebärerin Maria zuſammenfügten. Gegeben war dies alles; aber erſt in ſeinem univerſell angelegten Haupt rundete es ſich zu einem wirklichen äſthetiſchen Kosmos; erſt in der Tiefe ſeines leidenſchaftlichen Gefühls ward dies alles durch innere Beziehungen der Empfindung zu einem lebenden Organismus mächtig verbunden. — Von dieſen Geſamteindrücken nun

Digitized by Google

geht Dante aus, und die Gesamtvorstellung der von Gott und den Dämonen erfüllten Welt hat sein sichtendes Dichterauge nun erst wieder in seine Elemente zu zerlegen. Die einzelnen Welten, Kreise, Gestalten, Gesten hat er aus dem ungeheuern Vorrat erst wieder gleichsam herauszunehmen und in individueller Lebensfülle Paolo und Francesca oder Ugolino hervorzuholen, doch so, daß sie in dem Sturm der leidenschaftlichen Bewegung oder in dem Abgrund des wilden Hasses immer noch eingeschlossen bleiben.

Analytisch also in diesem Sinne und mit dieser Begrenzung des Wortes ist die große Epik allzeit gewesen. Was wir „Volksepos" nennen, hat seine volkstümliche Grundlage eben in dieser Gesamtanschauung eines kämpfenden und sterbenden Heldenzeitalters, der einzelne unbekannte Dichter bestimmte Gestalten und Abenteuer entnehmen, um sie, künstlerisch umgebildet, dann ihrem alten Zusammenhang wiederzugeben, bis allmählich eine fast lückenlose psychologische Reihe der Helden, eine fast lückenlose chronologische Folge der Geschehnisse zustande kommt. Als eine poesis perennis dauert so in jede poetisch weniger lebendige Zeit das Bild der letzten dichterisch erregten Epoche fort — was die tiefere Ursache der unversieglichen Freude an historischen Balladen, historischen Romanen, historischen Dramen ist. Als die große Heldenzeit der Germanen mit ihrer Lebenspoesie des Kampfes, der Wanderung, der Verbannung zu Ende war, schufen die Epigonen jene Gesamtanschauung dieser Heldenzeit, die wir „Heldensage" nennen, und der dann in wieder frisch poetisch belebter Zeit die große Volksepik entwuchs; oder als die Blütezeit mittelalterlich-deutscher Poesie verdorrt war, bildete die Erinnerung der poesiearmen Nachfahren eine Gesamtsage von Dichterhelden, aus der Herr Neidhart, der Wartburgkrieg und vor allem der Tannhäuser der künstlerischen Durchbildung späterer Epochen aufbewahrt blieben. Oder in neuerer Zeit sind die Epochen der Reformation, der napoleonischen Kriege, auch schon der Revolution von 1848 solche dichterisch wirksamen Gesamtbilder geworden; sie bedeuten für Zacharias Werner, für Wildenbruch, für Ruederer — um nur ein paar Namen zweiten Ranges zu nennen —, was der „Mythos" für die antike Tragödie bedeutete.

Digitized by Google

Während aber diese analytische Manier ursprünglich dem Epos gehörte, sehen wir sie mit den letzten Beispielen schon in den Besitz des Dramas übergehen. In der Tat handelt es sich um Verschiebungen, die zwischen den beiden großen Dichtungsgattungen periodisch eingetreten sind; und so auch in einer Periode, deren Nachwirkung gerade eben unsere Zeit zu überwinden beginnt. Einige Ausführlichkeit auch der rückblickenden Betrachtung ist deshalb an dieser Stelle unerläßlich.

Das Drama ist von Natur synthetisch; von dem Eindruck einzelner merkwürdiger Gestalten, von ihrer Nachbildung und Stilisierung geht es aus, soweit es eben Drama ist; mag daneben beim antiken Drama die Lyrik, bei dem Shakespeares (wie Nietzsche so eifrig betonte) die Epik noch so stark beteiligt sein. Nicht bloß die Komödie gruppiert um die Hauptfigur des Geizigen, des Prahlhansen, des betrogenen Ehemanns „Reagenzfiguren", deren Aufgabe lediglich die ist, den Geist, die Prahlerei, die Einfalt des Protagonisten ins vollste Licht zu setzen — auch die Tragödie benutzt die Nebenfiguren nur, um die Verblendung des Ödipus, die Eifersucht des Othello, die verhängnisvolle Phantasie des Tasso hervortreten zu lassen. Wenn das Mittelalter ein rechtes Drama nicht schuf, so geschah es, weil diese ganz im Bann überlieferter Gesamtanschauungen befangene Epoche eine freiere Synthese zu vollbringen nicht vermochte; es war auch keine Blütezeit der induktiven Wissenschaften. Und wenn die Neuzeit ein echtes Epos nicht hervorgebracht hat, so geschah es, weil diese ganz in der Anschauung der einzelnen Gestalten und Tatsachen verfangene Epoche die Analyse großen Stils nicht vollbrachte; es war eben eine Blütezeit der Induktion. Und wie deshalb für den Anbruch einer neuen Zeit die freie Synthese Shakespeares bezeichnend ist, so hier für die Morgenröte neuer dichterischer Bewegungen das Epos Nietzsches, der Selma Lagerlöf, der Ricarda Huch.

Aber neben dem synthetischen Drama Shakespeares steht gleich — der synthetische Roman des Cervantes mit seiner künstlerisch erdachten Auswahl und Anordnung beobachteter Einzelfiguren; und neben dem analytischen Epos von Zarathustra steht das analytische Drama von den „Webern" und von „Florian

Digitized by Google

Geyer". Alle natürlich keine vom Himmel gefallene Neuerungen: die Richtung auf das neue Epos liegt schon in der Romandichtung der Freytag, Heyse, Auerbach, Spielhagen, ja des jungen Deutschland, die Tendenz auf das neue Drama schon in der Dramatik der Grabbe, Büchner, Hebbel, ja Heinrichs v. Kleist. Die Richtung auf eine einheitliche Gesamtanschauung und Gesamtstimmung, auf ein einheitliches Motivgebiet gehört zu den Lebensbedingungen der Romantik: sie äußert sich in ihrem Wunsch nach einer neuen Mythologie, ihrem Gegensatz gegen den atomisierenden Mechanismus der aufklärerischen Wissenschaft. Aber hundert Jahre hat es gerade gedauert, bis auf den größten aller synthetischen Dichter die ersten bedeutenden Vertreter einer neuen analytischen Poesie folgten!

Am deutlichsten und folgerichtigsten vollzog sich die Wandlung — die Metamorphose, wie Goethe sagen würde — auf dem Boden des Epos. Jederzeit war in England die alte Manier lebendig geblieben: von dem Gesamteindruck der Zeit geht der englische Roman der Fielding und Smollet aus und setzt der individualisierenden Psychologie der Richardson und Goldsmith das entgegen, was ich die „Psychologie der Verhältnisse" nenne. Goethe gelangte unter dem Einfluß gerade der englischen Synthetiker und ihres Schülers Rousseau zur Vollendung dieser Richtung: „Werther", die „Wahlverwandtschaften" — diese zumal — bedeuten den Gipfel kunstvoller Kombination deutlich erschauter Einzelgestalten; wobei wir nicht zu wiederholen brauchten, daß diese Kombination von jenem geheimen Künstlerinstinkt der Gruppenbildung und Komposition geleitet wird. Aber er selbst wird zum Bahnbrecher der neuen (und uralten) analytischen Tendenz. Denn er stellt für den Roman nunmehr die Forderung der „Totalität" auf, d. h. einer Gesamtdarstellung der Zustände. Allerdings noch immer induktiv; denn er leitet diese Totalität von dem Helden ab und versteht darunter nur die Gesamtheit derjenigen (besonders sozialen) Umstände und Zustände, die für die Entwicklung der Hauptperson von unmittelbarer Bedeutung sind. Aber es war unvermeidlich, daß der Begriff der Totalität sich von der Abhängigkeit von dem Helden löste und schon in

Digitized by Google

Immermanns „Epigonen“ und „Münchhausen“ selbständig wurde als Gesamtbild der Zeit, in der der Held steht. Nun war nur noch ein Schritt zu tun, und die Gesamtanschauung wurde die Hauptsache, der Held aus ihr als Typus der Zeit abgelöst und herausgestellt. Den Übergang zeigt die doktrinäre und eben deshalb im praktischen unsichere Technik Gutzkows in seinem „Roman des Nebeneinander“. Aus einer möglichst vollständigen Aufnahme der wirklich beobachteten Zeittypen will er zu einem Gesamtbild gelangen. Und nun erfolgt die Wendung. Die Romane der Gustav Freytag, Friedrich Spielhagen, Paul Heyse, Berthold Auerbach — die alle persönliche Schüler, aber auch meist entschiedene Gegner des jungen Deutschland sind — gehen wirklich wieder von der Gesamtanschauung aus. Einzeln vielfach unbedeutend, wie es etwa die einzelnen kleinen Epen des mittelhochdeutschen „Heldenbuchs“ sind, bilden sie als Ganzes eine Art von modernem Volksepos; denn das Bürgertum unserer Tage bedeutet für die Literatur, was für die Poesie früherer Epochen „das Volk“ bedeutete. In diesem Sinn habe ich jene zahlreichen Romane als das „Epos des liberalen Bürgertums“ zusammengefaßt. „Soll und Haben“, „Kinder der Welt“, „Landhaus am Rhein“, „In Reih und Glied“ — es sind die gleichen Tendenzen, es ist die gleiche Verteilung von Licht und Schatten zwischen „Achäern“ und „Trojanern“, will sagen Bürgertum und Adel; es sind überwiegend die gleichen Typen, und es ist im ganzen dieselbe Technik. Und diesem historischen Gesamtepos der Gegenwart schließen sich, gewissermaßen als Vorgeschichte des Gegenwartshelden, historische Romane wie die „Letzte Neckenburgerin“ der Luise von François und Fritz Reuters „Dorchläuchting“ an. — Altmodisch in seiner bequemen Technik, seiner typisierenden Psychologie, seinem meist allzu buchmäßigen Stil ist dieser bürgerliche Roman als Gesamterscheinung daher moderner, der neueren Entwicklung näher als die genialen Leistungen einzelner, die die synthetische Art des jüngeren Goethe fortsetzen: Gottfried Kellers und Ludwig Anzengrubers Romane, Theodor Storms und auch Paul Heyses Novellen (die seine Romane an Kunstwert gewiß überragen). Denn diesen fehlt zwar keineswegs

Digitized by Google

die einheitliche „Weltanschauung“ — die bei dem Schweizer sogar lehrhafte Überdeutlichkeit gewinnt; auch nicht die einheitliche Grundstimmung, die elegische Storms, die erotische Heyses; wohl aber die einheitliche Gesamtanschauung einer organisch verbundenen, gegliederten, geordneten Welt, aus der sich die Beziehungen ihrer Elemente mit innerer Notwendigkeit ableiten lassen.

Solche Wandlungen vollziehen sich nicht, wie man heute vielfach geneigt scheint anzunehmen, unter dem bestimmenden Einfluß philosophischer Lehren, sondern die individualistische oder kollektivistische, realistische oder idealistische Philosophie ist selbst nur der Ausdruck einer herrschenden Zeitstimmung. Sie sind auch nicht auf die einfache Form einer periodischen Metamorphose zu bringen, wie es geistreich, aber oft gewaltsam Kuno Francke nachweisen will, sondern die (unzweifelhaft wechselnden) Dispositionen bedürfen historischer Einflüsse und persönlicher Momente, um zum Siege in der Kunst zu gelangen.

Für die Weltliteratur der neuesten Zeit kamen diese historischen Einflüsse von Norden und Westen zugleich. Die Intensität des sozialen Empfindens ließ in Tolstoi und Zola sehr verschiedenartige, aber gleich mächtige Vertreter der analytischen Epik erstehen. Rußland und Frankreich sind die sozial geschlossensten Reiche der Gegenwart, weil das ungeheure Überwiegen des Bauerntums und Adels in Tolstois, der Bourgeoisie in Zolas Vaterland jene soziale Differenzierung zurücktreten läßt, die Italien und noch mehr England und am stärksten Deutschland gezeitigt hat. „Der Russe“ ist ein Bauer; „der Franzose“ ist ein Mann der gebildeten bürgerlichen Gesellschaft; „der Engländer“ kann ein Herzog mit ungeheurem Vermögen und endlosem Stammbaum sein, oder ein behäbiger „Shopkeeper“, oder ein proletarischer Fabrikarbeiter. — Aus diesem Gefühl der innerlichen Zusammengehörigkeit aller Volksangehörigen, das mit der beispiellosen nationalen Einheitlichkeit der Engländer nicht zu verwechseln ist, wächst bei Tolstoi, dem reichen Gutsbesitzer, dem gebildeten Schriftsteller — dem Genie das Heimweh nach der Zugehörigkeit zum Bauernstande, wächst bei Zola die Sehnsucht nach einem Zukunftsbürgertum ohne soziale Abstufungen. Die Leidenschaft-

Digitized by Google

lichkeit dieser Stimmungen macht sie zu großen Dichtern — ja, nicht bloß Tolstoi mit seiner wunderbaren Kunst der Charakterzeichnung — auch Zola mit seiner genialen Kraft der Symbolbildung. Zola, als Gestalter von Einzelfiguren weitaus der Geringere, ist der Größere in der Theorie: wie hoch stehen seine Deduktionen und Kritiken über Tolstois Auseinandersetzungen mit Shakespeare! Man könnte fast sagen: das dichterische Hauptwerk Zolas sei diese Lehre selbst, die er mit poetischem Ungestüm und zwingender Gewalt geformt und verkündigt hat: die Lehre von der Schicksalsmacht der Vererbung, von der schicksalslösenden Kraft der Wissenschaft, von der Schönheit der Naturnachahmung. Und wirklich ist dies Evangelium der Aufklärung die, man kann ruhig sagen, religiöse Grundanschauung Zolas — gerade wie bei den Trägern des deutschen bürgerlichen Epos; nur daß es hier Einer war, der mit unvergleichlicher Energie das Gesamtepos der französischen Bourgeoisie unter dem zweiten Kaiserreich schuf — das analytische Gegenbild zu Balzacs großartiger Synthese.

Zola meint ja selbst, Anbeter der induktiven Wissenschaft, wie er ist, synthetisch vorzugehen. Aus zahllosen Einzelbeobachtungen, Notizen, Bemerkungen glaubt er seinen Roman aufzubauen. Was tatsächlich so entsteht, können wir an dem wirklich so hergestellten Roman der Brüder Goncourt oder deutscher Zolaisten studieren. Bei Zola aber steht vor der Sammlung der „Belege" und ihre Auswahl bestimmend, vor ihrer Verarbeitung und ihre Verwertung regierend die feste Gesamtanschauung. Fest gegliedert wie vor Dantes Augen die Hierarchie der Geister, steht vor den seinen die der Charaktere; lückenlos fügen sich die Schichten der Gesellschaft zusammen; über allen Zweifel erhaben ist ihm seine Wertsetzung. Von da geht er aus und längst sind der Künstler, der Bergarbeiter, der Börsenspekulant in diesem sozialen Kosmos an ihrer Stelle vorhanden, ehe sie dokumentiert in die „Rougon-Macquart" eingehen.

Viel naiver freilich vollzieht sich die Ableitung aus der Gesamtanschauung bei dem großen Russen. „Das russische Volk" ist seine dichterische Grundanschauung; er sieht es als innere Einheit, aus der sich seinem Blick größere Gesamtheiten loslösen: das

Digitized by Google

Heer Kutusows, die Kosaken seiner Zeit; oder Einzelgestalten aus dem ihm bestbekannten Adel und Beamtentum. Aber in deren Psychologie bleibt er der Schüler Gogols und Dostojewskis — in der poetischen Gesamterfassung ist der Dichter von „Krieg und Frieden" und „Anna Karenina", der Dichter auch der kleinen, aber vollkommenen Meisterwerke in den „Volkserzählungen" seit dem Volksepos des Mittelalters der erste klassische Vertreter der analytischen Epik geworden.

Die Aufgabe war bei ihm insofern leichter als bei Zola, als er mit dem historischen und legendarischen Erinnerungsschatze eines naiven Volkes arbeiten durfte. Hier war denn auch zuerst Nachfolge möglich. Sie begann mit der genialen „Gösta Berlings Saga" der Selma Lagerlöf. Die Schwedin trat völlig in die Fußtapfen des Volksepos: um eine individuelle Lieblingsgestalt gliedern sich typische Charaktere, um eine wohl historische Biographie überlieferte Einzelzüge. Daß ihre unerhörte epische Kraft aber von der einheimischen Überlieferung nicht abhängig ist — was sie bei dem sonst doch größeren Tolstoi jederzeit blieb — beweist „Jerusalem", beweisen auch die mit Unrecht meist unterschätzten „Wunder des Antichrist": der Gesamteindruck des Heiligen Landes oder des Ätnas mit der von ihm beherrschten Welt zerteilen sich in stark und deutlich gesehene Einzeltypen und Erlebnisse, die sich wieder zu einer Erneuerung jenes Gesamteindrucks zyklisch zusammenschließen.

Ist es Zufall, daß in dieser Erneuerung des „historischen Romans", in seiner Rückbildung zum Stil des Volksepos in Deutschland gerade zwei Frauen vorangehen? Enrica v. Handel-Mazzetti schreibt das Epos der Gegenreformation in dem Stil dieser mächtigen Bewegung und deshalb mit dem Recht barocker Einzelheiten und legendenhafter Übertreibungen, aber mit einer Versenkung in den Geist jener Zeit, ihre Sprache, ihre Gedankenwelt, wie der historische Roman aus der Schule Walter Scotts sie nie ahnen konnte — eine Vision statt eines Kuriositätenkabinetts. Und wie sie, und wie die Heldensänger der Vorzeit vereint Ricarda Huch persönliche Anteilnahme mit Treue gegen die Überlieferung, wenn sie in ihren „Geschichten von Garibaldi"

Digitized by Google

und dem „Leben des Grafen Gonfalonieri“ ſogar das Volksepos einer fremden Nation geſtaltet — das Epos von der Neugründung Italiens, dem freilich wie keinem anderen Stoff der neueren Geſchichte die heroiſch-abenteuerliche Färbung der wirklichen Geſchehniſſe, die Unglaublichkeit des hiſtoriſchen Heldenzeitalters, die mythiſch-geſchichtliche Geſtalt Giuſeppe Garibaldis zur Grundlage dienen darf.

Die Phantaſie erhält in dieſem modernen „hiſtoriſchen Roman“ eine ganz neue Rolle — oder vielmehr die des vorzeitlichen Dichters wird ihr zurückgegeben. — Nicht die „Erfindung“ von Geſtalten und Abenteuern iſt ihre Aufgabe, ſondern die Vergegenwärtigung entſchwundener Geſtalten, überlieferter Abenteuer. Und die in der Originalitätsſucht der „ſpannenden Erfindung“ und „originellen Charakterzeichnung“ erſchöpfte Phantaſie, die in der Zeit der Balzac, Dumas, Sue, der Alexis, Rehfues, Holtei noch friſch und unbedenklich gewaltet hatte, kehrt ſo zu dem geſunden Nährboden der „hiſtoriſchen Phantaſie“ zurück.

Gerade Begabungen von ſtark fließender Erfindungs- und Erzählungsgabe ſuchen und finden dieſen Anſchluß. Was der Erzähler Frenſſen vor dem Erzähler Roſegger voraus hat, Ricarda Huch vor Helene Böhlau, Thomas Mann vor Clara Viebig, Rudyard Kipling vor dem letzten Nachfahren des von ihm bewunderten älteren Dumas: vor Stevenſon, Anatole France vor den letzten großen Erzählungskünſtlern Frankreichs und ſelbſt jenem unvergleichlichen, unerreichbaren, nie genug zu leſenden Maupaſſant, das iſt dies, daß ſie die Fülle der Einzeleinfälle zu bändigen lernten, in denen die anderen bleiben. Maupaſſant iſt ganz gewiß ein viel größerer Meiſter der Einzelerzählung, ja der Erzählung überhaupt, als Anatole France, der zur einfachen Wiedergabe eines merkwürdigen Abenteuers zu ſehr Philoſoph, zu ſehr Skeptiker iſt. Aber dem letzten Voltairianer ergab ſich ein geſchloſſenes Bild von der Pſychologie der Franzöſiſchen Revolution, und er brauchte die Geſtalten für ſein kleines Epos „Es dürſten die Götter“ nicht erſt zuſammenzuſuchen. In ſeinem Roman „Erloſchenes Licht“ iſt Rudyard Kipling von einer Einzelgeſtalt ausgegangen, um die er andere gruppiert, und es bleibt

Digitized by Google

zuweilen die Empfindung der Gewaltſamkeit: iſt es nicht bloßer Zufall, daß der unglückliche Maler an dies Scheuſal gefeſſelt wird? Aber Indien mit ſeiner wunderſamen Einheit von Natur- und Menſchenleben hat er als Ganzes in ſeine Phantaſie aufgenommen, und die Erzählungen aus Indien oder die Dſchungelbücher gehören zuſammen wie in der Odyſſee die Lieder von Penelope und den Freiern mit den Erzählungen von Lotophagen und Zyklopen.

Ich betone es noch einmal: die neue Art braucht ſelbſtverſtändlich höhere Kunſtwerke nicht zu ergeben. Roſegger iſt ein vortrefflicher, Maupaſſant ein unübertrefflicher Erzähler von Einzelabenteuern; Anatole France oder Thomas Mann beſitzen ihre leichtfließende Erzählungsgabe nicht. Aber die Art ſelbſt ſcheint mir die größere, ſcheint mir vor allem dem Epos mehr gemäß; und deshalb ſcheinen mir hier die größten Hoffnungen zu liegen. Hoffnungen — zum Teil auch ſchon Erfüllungen. Denn auch an die ſchwere Aufgabe, dieſen, wenn man ſo ſagen darf, volksepiſchen Stil auf die Gegenwart zu übertragen, haben von Tolſtoi und Zola unabhängig deutſche Epiker ſich herangewagt; und hier liegen neue Formen des Romans bei den Brüdern Mann, bei Jakob Waſſermann, bei Ernſt Zahn, bei Guſtav Frenſſen.

Allerdings iſt eine neuere, ausſchließlich auf den artiſtiſchen Wert der „Wortkunſt“ eingeſtellte Kritik geneigt, den beiden letzteren (und zumal Frenſſen) literargeſchichtliche Bedeutung völlig abzuſprechen; aber mir ſcheint das eben nur den Bankrott einer Urteilsweiſe zu bedeuten, die nur noch die äußere Form beachtet, ohne von der inneren etwas zu verſtehen. Das große Problem der Übergangszeit fordert bei Zahn, das noch merkwürdigere einer im Werden begriffenen neuen Zeit (was nicht dasſelbe iſt!) bei Frenſſen eine Anſpannung, die für die freilich köſtliche Formgebung Thomas Manns keinen Raum läßt. Immerhin zeigt Frenſſens literariſches Autodidaktentum Härten des Stils, Unfertigkeiten der Technik, Gewaltſamkeiten der Auffaſſung, die Ernſt Zahns ſorgfältig gepflegte Form nirgends entſtellen — er ſchreibt vielleicht jetzt das reinſte Deutſch in Deutſchland, ſeit Hermann Heſſe den Stil ſeines „Peter Camenzind“ in der Unruhe kleiner

Digitized by Google

Aufsätze verloren hat. Aber Zahns Thema ist auch leichter zugänglich: die „brückenlose“ Scheidung zweier Generationen, die zugleich die zweier sozialer Stile ist, und die für eine auch sonst bezeugte innere Umgestaltung der deutschen Schweiz (schon seit den Tagen von Gottfried Kellers „Martin Salander“) bezeichnend scheint, bildet in vielen Variationen den Gegenstand von Zahns Erzählungen, die auch in der vielfach typisierenden Technik und Charakterzeichnung volkstümlich bleibt. Frenssen aber will das Epos des werdenden neuen Deutschland schreiben und packt mit starker Bauernfaust nach all seinen Problemen: Wandlungen im sozialen, im industriellen, im moralischen und religiösen Leben. Die stärkste Gemütsunruhe unserer Zeit, ihr Hungern und Dürsten nach Gerechtigkeit, erfüllt den „Untergang der Anna Hollmann“ wie die Sehnsucht nach der Beruhigung in einem neuen Glauben „Hilligenlei“; die überseeische Ausdehnung des Handels gehört in sein Thema so gut wie der Bildungshunger des Jörn Uhl. Was Raabe an der Einzelgestalt seines Hungerpastors, Wilbrandt in einem Zyklus von Problemromanen darstellen wollte, das hat hier aus der Gesamtanschauung einer neuen, großen und gefährlichen Gärungsperiode heraus seine Gestalten und seine Abenteuer hervorgetrieben; und wie die Zeit unfertig ist, die er schildert, und ihre Menschen die Rundung noch nicht haben, die die gemeinsame Bewegung einheitlichen Perioden gibt, so wird die Unfertigkeit seines Stils fast zum Vorzug. An den „Parzival“ darf man bei diesem wirren Heldensang einer sich selbst suchenden Zeit freilich nicht denken, wohl aber an Grimmelshausens „Simplizissimus“: es ist der halb autobiographische, halb „panoramische“ Niederschlag jenes dreißigjährigen inneren Krieges, der die Friedensjahre nach Sedan erfüllte.

In dem starken, wilden Rhythmus liegt die Poesie dieser werdenden Nationaldichtung; und von der Macht des Rhythmus über die neuere Dichtung sprachen wir schon. Unmittelbar den Dingen ihren Rhythmus abzuhorchen und ihn wiederzugeben, das versucht die „fortgeschrittene Lyrik“ von Arno Holz und Otto zur Linde bis zu Georg Heym, die neue Malerei von Matisse bis zu den tollsten Futuristen. Höher noch ragt das Streben

Digitized by Google

derer, die in dem Rhythmus der Dinge erſt das Rohmaterial ſehen, das ſie zu Melodie zu klären haben: was wir von dem Lyriker Verhaeren zu berichten hatten, das gilt auch von dem Dramatiker Hauptmann, von dem Maler Hodler; das gilt von den Romandichtern Mann und Waſſermann.

Jakob Waſſermann iſt nach tapferſtem Suchen auf die Pfade des alten engliſchen Romans zurückgekehrt; aber aus dem Geſamteindruck von der unerhörten Romanhaftigkeit des Menſchenlebens, das eine Loslöſung des Einzelnen und ſeiner Pſychologie aus der Verkettung und Pſychologie der Verhältniſſe kaum geſtattet, treten ihm doch allmählich Einzelſchickſale hervor, deren melodiſche Stimmführung ein großes Orcheſterſtück zuſammenbauen läßt; und nur die innere Rhythmik und Melodik dieſer menſchlichen Einzelſtimmen im Konzert will die kunſtvolle Form ſeiner neuen Romanproſa wiedergeben. Noch abenteuerlicher empfindet Thomas Mann die Welt: wie bei Waſſermann von ihrer Romanhaftigkeit, kann man bei ihm von ihrer Märchenhaftigkeit ſprechen. Man verſtehe uns recht: nicht ſo, wie frühere Romandichter, wollen dieſe effektvolle Verwicklungen in ein ſonſt feſtgefügt proſaiſches Leben hineinkünſteln, ſondern das immer neue Staunen vor der Unbegreiflichkeit des Lebens läßt ſie Proben, Beiſpiele dieſer typiſchen Verwicklungen herauslöſen. Es iſt wunderbar, daß die Herzensreinheit des Kaſpar Hauſer die Herzensträgheit der Geſellſchaft nicht überwinden kann; märchenhaft, daß ein beliebiger amerikaniſcher Milliardär die verroſteten Zuſtände eines altlegitimen Duodezſtaates heilt — aber das ſind die Wunder und Märchen der Wirklichkeit. Sie gilt es in einem angemeſſenen Stil wiederzugeben, den vor dem Schein jener Willkür, die in der Wirklichkeit vielleicht herrſcht, nichts retten kann als die ſtrenge Kunſt des inneren Rhythmus — die allein uns noch von der Vorſtellung einer Geſetzmäßigkeit der Dinge übriggeblieben iſt.

Denn man darf nicht vergeſſen, daß es ſich hier in letzter Linie um die Weltanſchauung der neueſten Zeit überhaupt handelt. Der naive Polytheismus der Alten erkannte in der Natur eine Miſchung von Geſetzmäßigkeit und Willkür, die er in ſeinem Dämonenglauben höchſt glücklich widerſpiegelte: ein geſetzliches

Digitized by Google

Nebeneinander von Mächten, deren jede doch ihrem inneren Weſen mit Notwendigkeit gehorcht. Der wilde Flußgott und die ſanfte Nymphe, der raſche Winddämon und die zarte Buſchfrau — ſie regieren Waſſer und Wald, jedes von dem anderen unabhängig, jedes ſeinem eigenen Geſetz gehorchend. — Dann kamen Jahrhunderte, die in die „Natur" Einheit zu legen verſuchten und Weisheit und Güte; es ſind die unſerigen nicht mehr. Wir ſind hier ganz gewiß keine Moniſten mehr; und ſelbſt der amerikaniſche Religionsphiloſoph William James hielt eine Wendung zu neuem Polytheismus für denkbar. Tatſächlich beſitzen wir ihn längſt; nur daß unſere Mythologie nicht mehr die „unbelebte Natur" beſeelt. Es gibt für den Modernen kaum noch eine ſolche Natur, in die der Menſch nicht hinkommt mit ſeiner Qual. Was den alten Hellenen oder Germanen die Natur war mit ihren geheimnisvollen Abgründen, ihrer dämoniſchen Gewalt, ihrem unwiderſtehlichen Reiz — das iſt den Modernen die menſchliche Geſellſchaft. Was bedeuten ihnen die Flüſſe? Die Straßen beſingt Verhaeren als die von den Menſchen beſchrittenen Wege. Was ſind uns Berge? Hochragende Fabrikſchornſteine ſind mehr als ſie Sinnbilder des einſamen Aufſteigens in unerreichbare Höhen. Und die Liebesgeſchichten zwiſchen Göttern und Menſchen, die Menſchenſehnſucht der Undinen und Seejungfern, die heiße Verliebtheit der Ritter in die Schwanenjungfrau — ſie ſind uns nur noch Symbole der unverrückbaren Grenzmauern, die Theodor Fontane oder Ernſt Zahn zwiſchen den „Bildungsraſſen" befeſtigt ſahen.

Dieſer modernen Mythologie der menſchlichen Zuſammenhänge entſpricht Thomas Manns Stil mit ſeiner Märchentechnik der epiſchen Wiederholungen, mit ſeiner Annäherung an rhythmiſche Proſa, mit ſeiner überſichtlichen Gliederung; nur daß an die Stelle der typiſchen Charakteriſtik eine ſcharf individualiſierende getreten iſt; denn wie für Homer Skamander und Simoeis die Flüſſe, ſind für ihn alle Glieder des Hauſes Buddenbrook verwandte, aber im tiefſten verſchiedene Eigenperſönlichkeiten. — Gerade dieſe Erfaſſung fehlt dem Bruder: die äußere Kunſt des Stils treibt Heinrich Mann noch weiter, aber er bleibt nicht nur will-

Digitized by Google

kürlich gruppierender Synthetiker, sondern er sieht wirklich nur die Gesten, wo Thomas Mann hinter ihnen das klopfende Herz sieht. Einmal nur näherte sich Heinrich Mann jener individualisierenden Auflösung des Gesamteindrucks in der „Kleinen Stadt"; aber auch hier sind die Personen, was eingestanden oder uneingestanden alle seine Personen sind: nicht Menschen, sondern Schauspielerrollen. Der Stil hat den Inhalt aufgezehrt, und wo Thomas Mann die Wahrscheinlichkeit des Märchens erreicht, erreicht Heinrich Mann nur seine Unwahrscheinlichkeit.

Eine Zeit, die in dieser Weise die mythologische Poesie erneuert, realistisch, psychologisch, historisch, kann auch dem im eigentlichen Sinne mythologischen Epos nicht fern bleiben. Ja, hier hat sie das höchste ihrer Epik geschaffen — mit Spitteler meinen manche, mit Nietzsche glaube ich. Gewiß, auch Spitteler sucht in seinen „kosmischen Epen" eine geschlossene Weltanschauung in dichterischer Form kristallisieren zu lassen; aber er kommt über die alte Kunst der Allegorie, wenn auch in lebensvoller Durchführung, nicht hinaus und nicht über eine Gruppierung erdachter Persönlichkeiten und Abenteuer. Aber in Nietzsche ist das letzte und höchste Suchen der Zeit selbst Dichtung geworden; es gibt bei ihm, wie bei den größten Dichtern, gar keine „Stoffwahl" mehr, sondern nur Notwendigkeit. Diese Zeit sucht eine neue Religion; sie will, wie Hebbel es nannte, einen Gott gebären. Das ist ihr tiefstes Sehnen: die Welt, die sich von ihr gelöst hat, will sie sich wieder erobern, wie die Germanen der Völkerwanderung Reiche erobern wollten. Der Religionsstifter mußte der Held des mythologischen Epos unserer Zeit werden, wie der Titan Faust der Held des philosophischen Dramas unserer klassischen Zeit. Und indem Nietzsche so verfuhr, wie auf ihrem Gebiet die Ricarda Huch und Selma Lagerlöf: indem er das Überlieferte, die großen Sagen, Gestalten, Erlebnisse nicht umformte, sondern nur aus seiner innersten Erfahrung heraus erneuerte und belebte, gab er etwas ganz Neues und Uraltes: das moderne Epos großen Stils, die Geschichte von dem ganz innerlichen und doch weltbewegenden Kampf, die Erneuerung der Geschichten von Buddha und Mohammed und Franziskus aus dem

Digitized by Google

Fühlen des modernſten „Europäers“. Und ſo ward denn auch der Stil mit ſeiner bibliſchen Modernität neu und alt zugleich, und die zeitlos orientaliſche Färbung bleibt in den wirkſamen Andeutungen der Epen aus den Tagen der Kreuzzüge ...

Mit dem „Zarathuſtra“, glaube ich, hat die neuere Epik ihren höchſten Gipfel erreicht; und mir ſcheint dieſe Dichtung das einzige wirkliche Epos ſeit dem Mittelalter. Die großen Volksſagen von Fauſt, Tannhäuſer, dem Ewigen Juden ſtehen jedenfalls dem Typus des großen Epos näher als alle Kunſtepen nach Arioſt, auch Miltons und gewiß Klopſtocks religiöſes Epos nicht ausgenommen. Und was wollen gar die Heldengedichte derjenigen Zeit beſagen, deren wirkliche Epik ſo echt bürgerlich war? Freytag und Heyſe ſind uns nicht nur beſſere Epiker, nein auch größere Dichter als die Schack und Lingg in ihren allzu gewollten Kunſtepen!

Wenn aber ſo die Wendung zur deduktiven Poeſie, zur Dichtung, ich möchte ſagen von der Welt her (ſtatt von dem Einzelnen) dem Epos zugute kommen mußte — war ſie für das Drama nicht ein Verhängnis?

Vielleicht. Es iſt wohl möglich, und manchmal möchte ich es glauben, daß ein Drama im Sinne früherer Zeit auf Jahrhunderte ſo unmöglich ſein wird, wie Jahrhunderte lang ein Epos im vollen Sinn unmöglich war. Aber man darf in dieſen Dingen nicht zuviel ſpekulieren und noch weniger ſoll man prophezeien. Auch fehlt es nicht an Symptomen, die umgekehrt auf eine neue Blüte des Theaters weiſen!

Das zwar nur in Deutſchland. Haben wir im Roman mehr Talente und mehr intereſſante Leiſtungen als gegenwärtig irgendeine andere Sprache, ſind im Epos wenigſtens die Germanen allein auf der höchſten Stufe, ſo iſt die Vorherrſchaft im Drama noch viel unbedingter — in derſelben Kunſtform, in der wir ſo lange den Franzoſen, den Engländern, den Skandinaviern nachhinkten! Von einem engliſchen Drama iſt nur ſo weit zu reden, als es Bernard Shaw gefällt, das alte Pariſer Theſenſtück mit jungdeutſchen Anſpielungen, Paradoxien — und pſychologiſchen Lizenzen zu erneuern. Frankreich arbeitet nur noch für den

Digitized by Google

Maſſenkonſum, und ſeine vornehmſten Dramatiker bedeuten für die Weltliteratur ſowenig wie die engliſchen Romanciers unſerer Tage. Der Norden, an glänzenden Erzählern noch überreich, hat der Weltliteratur nur noch Gorkis merkwürdige Anfänge geſchenkt. Wo bleibt Italien, wo bleibt Amerika? Dagegen in Deutſchland — auch hier welche Fülle der modernſten Beſtrebungen, ernſter Talente, merkwürdiger Leiſtungen! Steht es doch auch mit der Bühne nicht anders: alles Schelten einer berufsmäßig mißvergnügten Kritik kann der Reichshauptſtadt den Ruhm nicht rauben, in Otto Brahm und Max Reinhardt gleichzeitig zwei Theaterleiter beſeſſen zu haben, wie ſie ſo verſchieden und ſo bedeutend auch Paris und Wien nie nebeneinander geſehen haben!

Auch der Anſtoß zu der ganzen neuen Bewegung iſt nicht, wie man anzunehmen pflegt, vom Ausland her gekommen, ſondern aus Deutſchland ſelbſt. In Hebbels gewaltiger Grüblerſeele wird die Richtung, die in der Volksſzene Schillers, Kleiſts, Grabbes ſich ankündigte, zuerſt für die ganze Dramaturgie beſtimmend. Er zuerſt ſieht die Geſtalten, die ſeine Bühne füllen ſollen, nicht mehr loſe im leeren Raum, ſondern eingebaut in die lückenloſe Kontinuität menſchlicher Zuſammenhänge; und gerade aus dieſer Geſamtkonzeption erwächſt ihm ſeine tragiſche Theorie. So eng iſt alles aneinandergeſchloſſen, daß bei dem geringſten Verſuch, ſich auszudehnen, der einzelne an den Schranken ſich zerſtößt — mag er nun ein gewalttätiger Holofernes ſein oder eine ſanfte Agnes Bernauerin, mag die uralte Tradition Lydiens ihn einſchließen oder die bürgerliche Geſellſchaft der Kleinſtadt. — Aber dieſe Theorie ward bei Hebbel noch nicht volle dramatiſche Wahrheit; zu ſehr war er ſelbſt noch in die Überlieferung gebannt, die von dem Helden aus das Drama aufbaute — und die vielleicht die unverrückbare Grundlage jeder in vollem Sinn dramatiſchen Dichtung bedeutet. Ja, er übertrieb noch dieſe dominierende Stellung des einzelnen und betonte noch überſtark die Einzigkeit von Holofernes und Judith, von Siegfried und Kriemhild; und in ſeiner Entwicklung von der „Judith“ her zeigt ſich ſogar ein beſtändiges Abrücken von der Maſſenſzene — charakteriſtiſch genug.

Digitized by Google

Das germanische Bedürfnis nach scharfer Abstufung der Gestalten ward mächtig über die eigene Theorie, nach der eigentlich ein Starker und Großer niemals erst aufkommen könnte: jeden Herkules würden die Schlangen schon in der Wiege zerdrücken!

In anderer Form mußte das analytische Drama kommen, und nun allerdings aus Norden her, wo der Begriff und die Anschauung der Masse lebendiger ist als in unseren zerklüfteten Staaten. Wie im Epos geht Tolstoi in der „Macht der Finsternis" von der Gemeinschaft aus; gerade wie die neuere Staatslehre und Kulturgeschichte — sehr nachdrücklich z. B. in Eduard Meyers großartiger „Geschichte des Altertums" — betont, daß Staat und Gesellschaft älter sind als die „Einzelnen", die nach Rousseau den Staat gebildet hatten. Das Verbrechen des Einzelnen ist die Schuld, die Guttat des Einzelnen ist das Verdienst der Gemeinschaft. So fühlte ja auch Dostojewski: Raskolnikow muß büßen, weil die Gemeinschaft an ihm leidet wie der Mensch an einem kranken Gliede, und weil sie der Heilung bedarf — nicht um seinetwillen; nicht, wie Hegel meinte, das Recht des Verbrechers ist die Strafe, sondern die Heilung einer sozialen Wunde ist sie. So wirkte Tolstois künstlerisch rohes Drama mit der ganzen Macht eines religiösen Bekenntnisses und mit der ungeheuern Lebenswahrheit von Gestalten, die zusammengehörten wie Kinder einer Familie — nicht zusammenkomponiert, nicht von dem Zufall der Geschichtsüberlieferung nebeneinandergestellt. Nur einmal hatte man das näher auf der Bühne gesehen, in einem kleinen Nebenwerk eines der größten Dramatiker aller Zeiten: in „Wallensteins Lager", das schon Jacob Grimms feiner Blick für Schillers vollkommenste Leistung erklärte.

Ganz anders wieder stellte sich Ibsen zu dem Problem; weniger radikal als der Russe; bis zu einem gewissen Grade das französische Thesenstück — das ja immer mit der „Gesellschaft" als der stärksten Macht operierte — mit Hebbelscher Problemtiefe vereinigend. Er sucht das Gleichgewicht zwischen dem starken Einzelnen und der „kompakten Majorität": das Dilemma des Dr. Stockmann ist immer das seine geblieben, und der moderne und psychologisch gewordene Holofernes — John Gabriel Bork-

Digitized by Google

mann — oder die Judith als perverse Gesellschaftsdame — Hedda Gabler — ringen um seine Sympathie mit den Dienern der Vielen in den „Stützen der Gesellschaft“ oder „Klein Eyolf“. Das eigentlich „dramenbildende Motiv“ aber ist immer bei Ibsen dies: daß die Gesellschaft aus sich selbst den Schaden gebiert, gegen den nun im Kampfe mit ihr der Einzelne sich erhebt. Es ist nicht Helmer, dessen unbewußte Heuchelei Nora vom Hause treibt; sondern in der guten Gesellschaft ist der Pharisäismus so stark, daß ein schwacher Beliebiger wie Helmer in dieser Weise gegen seine von der Ansteckung unberührte Frau aufzutreten gezwungen ist. Es ist nicht Gregers Werle, der den Frieden im Hause Ekdal zerstört; sondern die Gesellschaft berauscht sich in hohlen idealistischen Phrasen, die einen gutgläubigen Idealisten zu diesem „Kampf gegen die Lebenslüge“ aufhetzen. Dann freilich steht die Gesellschaft, die eigentlich Schuldige, wieder geschlossen gegen den, der an ihrer gespensterhaften Konvention rüttelt ...

So wäre dies Drama, das so glücklich den Kollektivhelden und den Einzelnen nebeneinander stehen läßt, mit der Tiefe seiner psychologischen Kenntnis, mit der Sicherheit seiner Technik, mit der Feinheit seines scheinbar ganz absichtslosen Dialogs in seiner Art so vollkommen wie das Drama Shakespeares — wenn ihm nicht die Erbschaft des Thesenstückes anhaftete. Diese aber zwingt Ibsen zu den leidigen Disputationen der vierten Akte — vor allem in dem sonst technisch so hochstehenden „Rosmersholm“, und zu den gefährlichen Verletzungen der (von Hebbel schon so eifrig angestrebten) Objektivität schon im „Volksfeind“. Und von hier stammt auch das berühmte „Fragezeichen am Schluß“; denn wenn es beweist, daß Ibsen die Probleme nicht apodiktisch lösen wollte, so beweist es doch auch, daß er sie als Probleme erhob. Er ist noch nicht frei genug von der moralisierenden Zurichtung des Thesenstücks; ehrlich genug, einen bestimmten Ausgang nicht zu erzwingen, ist er doch nicht modern genug, ihn uns gar nicht erst in den Horizont zu bringen.

Der Versuch einer solchen moralisierenden Lösung, wie der „Volksfeind“, „Klein Eyolf“, „John Gabriel Borkmann“ ihn bringen, ist an sich eine Vermischung rein künstlerischer mit außer-

Digitized by Google

ästhetischen Tendenzen. Gewiß hat jedes Kunstwerk eine „Moral", aber sie muß wie die Moral eines Menschenlebens in seinem Verlauf liegen und nicht in seinem Ausgang. Und gewiß bedarf das Drama eines wirklichen Schlusses, wie das Gemälde seines Rahmens: Exposition und Katastrophe müssen es einrahmen, es gegen die übrige Welt einschließen. Aber der Schluß muß wie die Exposition unmittelbar zu dem Drama gehören, und der eine darf sowenig ein Epilog ad spectatores sein wie die andere ein Prologus. Deshalb ist Björnson, den moderne Einseitigkeit neben Ibsen in seinen dichterischen Qualitäten überhaupt unbegreiflich herabzusetzen liebt — ihn, der die Zukunft Norwegens gedichtet hat wie Walter Scott Schottlands Vergangenheit! —, in seinem größten (und, wir leugnen es nicht, seinem einzigen großen) Drama selbst als Dramaturg dem großen anderen Thronprätendenten überlegen. „Über unsere Kraft" muß mit dem Fragezeichen enden, denn die Frage — gibt es noch Wunder? — ist das erregende Moment der Menge selbst, ist die Seele der Handlung; so daß Björnson hier ein dramatisches Gegenstück zu Nietzsches religiösem Epos geschaffen hat. Aber die Frage, die Dr. Stockmann vor der Volksversammlung erörtert, ist es nicht, um derentwillen der Konflikt sich entsponnen hat; sie hat sich erst nachträglich ergeben.

Und so bedeutet es einen dramaturgischen Fortschritt über Ibsen hinaus, wenn statt der moralischen Ansprache am Schluß eine rein ästhetische Lösung gesucht wird, d. h. grob ausgedrückt, die Konzentration der gesamten Handlung in einer Formel. Sie kann in einem Tendenzdrama wie dem „Prinzen von Homburg" den Charakter jener „Ansprachen" haben, oder in einem Drama, dessen Handlung in der leidenschaftlich erregten Frage an Gott besteht, den des „Fragezeichens", aber sie kann noch in vielen anderen Formen den Abschluß geben, den der Hörer braucht. Die Linien müssen sich in einem Winkel schneiden und dürfen nicht ins Unendliche weiterlaufen. — Diesen rein aus der Handlung selbst erfließenden Abschluß will Gerhart Hauptmann künstlerisch gestalten. Der Rhythmus der Handlung soll in einem melodischen Schlußakkord zusammengefaßt werden. Das ist der „Naturlaut", von dem der Kollege Crampton spricht. Hauptmann holt aus der Verzweigung

Digitized by Google

der Verhältniſſe ein großes Stück heraus mit dem Erdreich an den Wurzeln: die Weber, den Bauernkrieg, die Berliner Mietkaſerne; dieſen „Komplex“ will er wiedergeben mit dem ihm eigenen Stil und will ihn zwingen, ſeine geheime Muſik erklingen zu laſſen, wie Verhaeren die Telegraphenſtangen und Fabrikſäle dazu zwingt. Die folgerichtigſte Löſung des Problems, das das analytiſche Drama ſtellt, wird mit bewundernswerter Ehrlichkeit hingeſtellt; nur daß doch zuletzt, wie in „Gabriel Schillings Flucht“ oder gar den „Jungfern vom Biſchofsberg“ — dieſer Kodifikation aller Schwächen Hauptmanns — die Melodie oft herbeigezwungen wird, wenn ſie nicht — wie in den Schlußverſen aus „Roſe Bernd“ oder „Pippa tanzt“ — von ſelbſt erklingen will ...

Nur eben dies iſt die Frage: ob dieſer Fortſchritt in der gattungsgemäßen Entwicklung des analytiſchen Dramas nicht bereits über die Möglichkeiten der Dramaturgie ſelbſt hinausführe? Denn daß Hauptmann oft zu lyriſch iſt, liegt nicht in der Gattung, ſondern in dem Temperament des Dichters; daß er — etwa in dem vielfach großartig gelungenen „Armen Heinrich“ — den „dramatiſchen Effekt“ beinahe zu vornehm von der Bühne verbannt, gehört mehr ſeinem Charakter an als ſeiner Art der Dramatik; aber daß die Wiedergabe des „Komplexes“ bewußt an die Stelle des „Konflikts“ tritt, könnte verhängnisvoll ſein, denn es nimmt dem Drama die Eine Dimenſion und macht es zu einem bloßen Nebeneinander ...

Aber „Die Weber“, „Hannele“, „Roſe Bernd“, „Florian Geyer“, „Der arme Heinrich“, „Gabriel Schillings Flucht“ und vielleicht am deutlichſten „Fuhrmann Henſchel“ beweiſen ja doch, daß Entwicklung und alſo Nach- und Auseinander auch bei dieſer Anlage möglich ſind! Und fordert nicht jene Hauptmacht aller neueren Dichtung, der Rhythmus, ſelbſt ſchon eine Entfaltung in wirklicher Zeitfolge?

Die Sache ſteht doch vielleicht einfach ſo, daß der Konflikt tatſächlich geblieben iſt und ebenſo die „tragiſche Schuld“, die — wir wiſſen es vor allem ſeit Hebbel! — kein moraliſches Verſchulden zu ſein braucht. Der eigentliche „Held“ bei Ibſen iſt die Geſellſchaft, und iſt bei Hauptmann eben der „Komplex“, d. h. ein beſonders eng

Digitized by Google

ineinander verzweigter Teil der Gesellschaft. Dieser Held geht durch innere Wandlungen durch wie Tasso oder Othello, und die äußere Handlung ist nur das Symbol dieser inneren Entwicklung. Im letzten Sinne sind alle Dramen Hauptmanns „vielstimmige Monologe", wie es Goethes „Faust" und Shakespeares „Hamlet" übrigens auch sind.

Diese bedeutende Erscheinung in der Weltgeschichte des Dramas ist aber nicht die einzige, die unsere Aufmerksamkeit fordert.

Zeigt das analytische Drama an sich eine Annäherung der dramatischen Form an die epische, so sehen wir bei Hofmannsthal die Methode des neuen historischen Romans zur Erneuerung älterer Dramen verwandt. Im „Geretteten Venedig" und bedeutender noch in „Elektra" oder „Ödipus und die Sphinx" nimmt er (und ebenso im „Grafen von Charolais" Beer-Hofmanns) eine künstlerisch schön geformte Überlieferung, eine „Sage", und sucht sie aus lebendiger Anschauung zu erneuern. Die Lücken der Überlieferung sind zu ergänzen: aber wie sah es in Elektras Seele vor der Tat aus? Wie denken wir uns die Vorgeschichte des Ödipus? Mag er aus seiner nervösen Organisation heraus allen anderen geantwortet haben — das Verfahren ist doch nicht nur demjenigen verwandt, dem wir Goethes „Iphigenie", Grillparzers „Medea" und — am nächsten vergleichbar! — Kleists „Amphitryon" verdanken, sondern auch dem der großen Nationalbühnen Spaniens und Frankreichs. — Und in dem gleichen, an Talenten so reichen Österreich versucht Schnitzler die bisherigen Formen des neueren Dramas zu vereinigen. Es sind wesentlich deren drei: zwischen dem „intimen Schauspiel" mit einer geringen Personenzahl, wenig Handlung, ausgearbeitetem Dialog und dem Massendrama mit großer Personenzahl, bewegter Handlung, Sprache im Freskostil (O. J. Bierbaum unterschied sie als „Flüster- und Schmettertheater") steht vermittelnd noch das Gesellschaftsdrama aus der Pariser Schule, das in allen Punkten die Mitte hält. Schnitzler bildet sich zunächst unter dem Einfluß der dialogisierten Novellette der Franzosen ein „intimes Gesellschaftsdrama" („Anatole", „Liebelei"), dessen Technik als die des Dialogs vor bewegtem Hintergrunde bezeichnet werden könnte, und schreitet

Digitized by Google

von hier aus zu dem kühnen und glücklichen Verſuch ſeines „Jungen Medardus“, der das Volksdrama in der weiter zurückliegenden Bühne, den feinen Dialog auf der vorderen zeigt —, eine Art moderner Myſterienbühne mit geteilten Bühnenräumen tut ſich auf. — Oder das Volksdrama wird überhaupt im Sinne des intimeren Dramas ſtiliſtiſch vereinfacht: Ausſchnitte aus der breiten Menge werden mit Annäherung an Ibſens Art behandelt, wobei zugleich eine Art von Tragikomödie entſteht. Mehr auf der Baſis der höheren Geſellſchaft ſuchten ſo Wilde und Shaw ein neues ariſtophaniſches Drama zu erbauen, mehr auf der der unteren Volksklaſſen Thoma und Ruederer; nur daß bei ihnen allen — Ruederer in ſeinen beſten Momenten ausgenommen — die Phantaſie und die Poeſie hinter dem Witz und der Paradoxie zu weit zurückſtehen. Ganz eigentümlich ſcheint nun aber eine politiſch-ſoziale „neuere Komödie“ zu entſtehen, indem Carl Sternheim die tragikomiſche Figur des Philiſters mit dem Glück ſeiner Hohlheit und der Seligkeit ſeiner Beſchränktheit zum Mittelpunkt ſeiner bürgerlichen Komödien („Die Hoſe“, „Die Kaſſette“, „Bürger Schippel“) macht. Was ihm nun aber beſonders noch nachzurühmen iſt, iſt der Verſuch, dem neuen Inhalt auch eine neue Form zu geben. Wilde und Shaw bleiben bei dem Sprühregen feuilletoniſtiſcher Einfälle ſtehen, die, in der ganzen Spielweite vom verhüllten Tiefſinn bis zum blendenden Unſinn ſich bewegend, doch keine feſte Charakterzeichnung aufkommen laſſen. Thoma und Ruederer verharren in der Tradition des alten Volksſtücks mit ſeinen zu engen dialektiſchen und lokalen Vorausſetzungen. Hermann Eſſig, deſſen wütender Peſſimismus ihn faſt poetiſch macht, ſchwankt zwiſchen gewollten und ungewollten Stilloſigkeiten. Aber Sternheim verſucht für das Schauſpiel, wie Waſſermann und Mann für die Erzählung, eine neue Sprache zu ſchaffen, in gehaltvollen lakoniſchen Andeutungen, in einer bewußt antiepiſchen Verkürzung der Handlung, in einer rhythmiſchen Anordnung der Szenen. Hat doch neuerdings Julius Bab die ganze Dramaturgie auf den Wortkampf zurückführen wollen — ſo geiſtreich wie irreführend; denn ſo ſtark kann das Bild der Perſon die Szene beherrſchen, daß Shakeſpeares „Julius Cäſar“ mit vollem Recht ſo heißt, obwohl der Held in

Digitized by Google

dem größten Teil der Tragödie schon verstummt ist, und daß „Wallensteins Lager", in dem der Feldherr nicht einmal als stumme Person erscheint, einen wesentlichsten Teil des Wallensteindramas bildet!

In all diesen Versuchen, bei dem Österreicher, dem Iren, dem Bayern, handelt es sich schließlich um dramaturgische Kompromisse zwischen dem intimen Seelendrama und dem Volksstück, zwischen Problem- oder Thesenstück und realistischer Naturnachahmung, zwischen Synthese und Analyse; während Hofmannsthal nach der antiken, Sternheim nach der modernen Seite hin vom Stil aus alte Motive zu verjüngen suchen. Seinen ganz eigenen Weg ging ein Einsamer. Ich meine nicht Wedekind, diesen tragischen Nestroy, der Shaws dramatischen Feuilletonismus mit blutig-pathetischer Ironie zu formlosen Potpourris vermischt; oder Paul Ernst, dessen leidenschaftliches Streben auf die reine Kunstform nur noch das Skelett der Handlung übrig läßt — das einzige, was der Handlung in Wedekinds neueren Dramen fehlt. Ein größeres dramatisches Talent ist Herbert Eulenberg, der auch seinerseits zu den Erneuerern der dramatischen Wortkunst gehört — gewissermaßen das idealistische Gegenbild zu Sternheims Realismus, so reich und voll und poetisch in seinen prachtvoll dahinströmenden Reden, daß auch hier durch den Überfluß die Charaktere leicht undeutlich werden; unter allen Dichtern der Gegenwart, so weit ich sie kenne, der einzige, dem in voller dichterischer Kraft jenes schönste Geheimnis der Poetenseele geschenkt ward: die Leidenschaft, der „dichterische Wahnsinn", die Verzückung im Anblick der eigenen Visionen. — Aber wie Gottfried Keller, so sehr wir den großen Erzähler verehren und den großen Erzieher lieben, als Vertreter einer älteren Richtung für die weltliterarische Entwicklung weniger bedeutet als manches viel geringere, aber auf neuen Bahnen vorwärtsstrebende Talent (ein Gesichtspunkt, den man bei der Beurteilung unserer Beurteilungen nie außer acht lassen darf!), so können wir auch diesen großen dramatischen Begabungen für die universelle Entwicklung des Schauspiels diejenige Bedeutung nicht zumessen, die Gerhart Hauptmann ohne Zweifel, vielleicht aber auch Hofmannsthal und Schnitzler zukommt. Eigen aber steht es mit jenem Einsamen: mit Strindberg.

Digitized by Google

Strindberg iſt mit innerer Notwendigkeit Dramatiker, und auch ſeine Romane ſtreben zur dramatiſchen Szene; und iſt in gewiſſem Sinne (wie man es ja auch von Hauptmann ſagt) das Gegenteil eines Dramatikers. Ein Dramatiker, weil in ihm alles zur Konfrontierung der Gegenſätze drängt, zur leidenſchaftlichen Ausſprache, zur raſchen Charakterentwicklung; kein Dramatiker, weil die Ruhe ihm fehlt, ſich mit ſeinen Figuren (was Ibſen ſo meiſterlich verſtand, was Hebbel ſo ſtolz von ſich rühmte) bekannt zu machen, weil ihm die Objektivität zu raſch verloren geht, weil er an den Zuſchauer zu wenig denkt. Sein Drama iſt ein laut und überlaut werdender innerer Dialog und dem wiſſenſchaftlichen Dialog (der auch ſo ſelten objektiv iſt!) näher verwandt als dem dramatiſchen. Vor allem aber: es iſt ein Dialog, der für Strindberg die Welt ausfüllt. Denn bei ihm iſt weder zur Syntheſe Gelegenheit noch zur Analyſe: es gibt gar nicht viele Einzelne, die zur Gruppe zuſammentreten oder aus der Geſamtheit heraustreten könnten; es gibt nur dieſe beiden, in der ganzen Welt nur dieſe beiden, die miteinander ringen. Nicht nur, wo eigentlich nur zwei Figuren auf der Bühne ſind, wie im „Totentanz“ — auch in figurenreichen Geſchichtsdramen wie „Erich XIV.“ gibt es nur die beiden, gibt es nur das Ringen zweier Seelen, die die Welt ausfüllen. Auch bei Hebbel gibt es eigentlich nur Judith und Holofernes, Genoveva und Golo, Siegfried und Brunhild — aber der Hintergrund iſt doch da, ſei es ſelbſt nur als Wand; wie am entgegengeſetzten Pol, bei Schnitzlers tragiſchem Feuilletondrama, der Dialog einen bewegten Hintergrund der Geſellſchaft vorausſetzt. Bei Strindberg verſchwindet alles; der „Vater“ teilt ſeinen Dialog mit der Gattin und Fräulein Julie mit der Knechtsſeele, und von ihrem Ausſprechen hängt Strindbergs Seligkeit und Exiſtenz ab. Innere Notwendigkeit, wenn je eine ſolche ein Drama ſchuf; aber nur in der Frage ſelbſt, in dem durchzukämpfenden Problem (man denke an Björnſon!); Willkür in aller Bekleidung und Ausſtattung der kämpfenden Seelen mit körperlicher Exiſtenz ... Ein Schauſpiel, noch merkwürdiger als Doſtojewſkis Roman und ohne pathologiſche Beſtandteile ſowenig wie dieſer denkbar; aber nachzuahmen ſowenig wie ein Erdbeben

Digitized by Google

oder eine Sturmflut und deshalb für die Entwicklung des Dramas im ganzen so sonderbar und so folgenlos wie die Malerei des Grünewald oder des Greco.

Streiften wir bei der Betrachtung Strindbergs schon die Form des wissenschaftlichen Dialogs, so wollen wir die Kunstform der wissenschaftlichen Darstellung überhaupt kurz anschließen; denn wer wird der Geschichtschreibung Macaulays und Carlyles, Rankes und Mommsens, der Naturbeschreibung Buffons und Darwins, Helmholtz' und Brehms, vor allem aber der Philosophie Schopenhauers und Nietzsches weltliterarische Bedeutung absprechen?

Hier ist nun eine merkwürdige Wendung eingetreten. Wir waren in allen Kulturländern zu einer wissenschaftlichen Prosa gelangt, die Klarheit und Eindringlichkeit vereinigte und vor allem das erfüllte, was als die wichtigste Pflicht der wissenschaftlichen Prosa zu bezeichnen ist: eine Sachlichkeit, die, von Persönlichem und Allgemeinheiten gleich fern, sich in der Nähe der Objekte hält. In verschiedenen Schattierungen mögen etwa der Historiker Ranke, der Naturforscher Brehm, der Physiker Helmholtz als Meister dieses Stils in Deutschland bezeichnet werden. Daneben gab es einerseits die Richtung auf stärkere Betonung des Allgemeingültigen: über Rankes sentenziöse Neigung hinaus etwa in Mommsens beständigem Vergleichen alter und neuer Erfahrungen; andererseits die Betonung der subjektiven Persönlichkeit, nicht nur bei Historikern wie Treitschke und Sybel, sondern auch bei Naturforschern wie Carl Vogt und Ernst Haeckel. Das Höchste leistete die wissenschaftliche Prosa als darstellende Kunst in der Biographie Einzelner (Carl Justis „Winckelmann") und ganzer Epochen (Jakob Burckhardts „Kultur der Renaissance"). — Daneben starb eine alte Mutterform des wissenschaftlichen Berichts, der ausführliche Brief, fast ab; und die rhetorische Anwendung der Forschungsresultate, wie sie Frankreich kultiviert, ward nach einer letzten Blüte in Emil du Bois-Reymonds Reden nicht ohne Ursache unbeliebt.

Gemeinsam war diesen Klassikern der wissenschaftlichen Prosa eine gewisse Breite und Behaglichkeit, die freilich bei Mommsen

Digitized by Google

ſchon durch eine ſtarke Freude am Epigramm, bei Ranke und Gregorovius durch eine ſolche von der Sentenz ein Gegengewicht fand. Aber immer ſollte die Tatſachenfülle als ſolche auf ein großes Publikum unmittelbar wirken — ohne die Anpaſſung, die Brief und Rede fordern. Die klare Vorführung des Tatſachenmaterials galt als Endzweck.

Aber die „politiſchen Hiſtoriker" wollten doch eigentlich ſchon mehr: wollten die historia als magistra vitae beleuchten. Und Scherer oder Haeckel, Dühring oder Hartmann, und ebenſo Huxley oder Lewis, Herbert Spencer oder Hippolyte Taine, Brunetière oder Benedetto Croce — um den jüngſten Vertreter dieſer Richtung zu nennen — ſie wollten alle über die Übermittlung von Tatſachen heraus, wollten mit den Gegenſtänden ihren Geiſt übermitteln, ſie als Helfer für die eigene Weltanſchauung anrufen, wollten werben.

Dieſe Tendenz einer ſuchenden und werbenden Zeit verhalf nun auch einer literariſchen Form zum Durchbruch, die in dem allzuſehr auf „Gründlichkeit" bedachten Deutſchland merkwürdig lange zurückgeblieben war: dem Eſſay. Die Gelehrten gingen gern zu der Form leichter gehaltener Aufſätze, populärer Vorträge, wiſſenſchaftlicher Reden über; und ſelbſtändig ward der Eſſay als eigene Kunſtgattung durch den mehr kulturhiſtoriſch-kritiſchen Karl Hillebrand, den mehr politiſch-kritiſchen Otto Gildemeiſter und den vor allem äſthetiſch-poſitiven Herman Grimm; die beiden erſten mehr von dem franzöſiſchen und engliſchen Eſſay beeinflußt, während der dritte noch eigenartiger die Aufſatzmanier des alten Goethe zur Grundlage wählte. — Es iſt merkwürdig, daß dies Aufblühen des deutſchen Eſſays in Frankreich ein Sinken dieſer dort entſtandenen Kunſtgattung begleitete; nur Anatole France hält ſie noch in freier Höhe, während ſie bei den Bourget, Brunetière, Lemaître, Faguet faſt ſo ſtark mit wiſſenſchaftlichem Material belaſtet ſcheint wie der deutſche gelehrte „Aufſatz". Aber auch France verbirgt die Cauſerie gern in Romanform. Und wie mit Renan der letzte Klaſſiker des franzöſiſchen, ſcheint mit Matthew Arnold der letzte des engliſchen Eſſays geſtorben; obwohl natürlich bedeutende Nachfahren (wie der nur allzu feuille-

Digitized by Google

tonistische Shaw und der allzu gesuchte Symonds oder der gefälligere Birrell) nicht fehlen.

Aber in Deutschland geht die Tendenz auf Entfernung von dem Tatsachenmaterial, auf Ausmünzen und Konzentrieren noch weiter. Wir wiesen schon auf die Neigung der größten Gelehrtenpersönlichkeiten dieser Epoche zum Epigramm und Denkspruch hin. Sie führt weiter zum Kultus des Aphorismus, der gleichsam der Essay des Essays ist, die Anregung zu dem anregenden Aufsatz. Friedrich Nietzsche, so gewiß auch individuelle Rücksichten bei seiner Stilbildung mitwirkten, ist doch auch hier eine symptomatische Erscheinung. Aber welches weltumspannende System, welche ungeheure Gedankenarbeit, auf jeden Einzelpunkt gewandt, welche existenzerschütternden Erfahrungen liegen hinter jedem Aphorismus Nietzsches! Nun aber wird der Aphorismus Selbstzweck; erst bei geistreichen, aber doch sprunghaften Denkern, bald bei oberflächlichen Paradoxographen. Nun bringt er die Verachtung der wissenschaftlichen Darstellung — vor allem der literarhistorischen — in die Mode und die Extraktfabrikation, die aus Gottfried Keller und Theodor Fontane „Breviere" herausdestilliert und aus Goethe, oft geschickt und brauchbar, und manchmal ganz fabrikmäßig Extrakte für jeden Zweck herauskonzentriert. Peter Altenberg mit seiner affektierten Kürze soll der Patron auch der wissenschaftlichen Prosa werden ... Da verzichtet sie, und die alte Kluft zwischen rein gelehrter und ganz volkstümlicher Darstellung scheint sich neu zu öffnen. Denn sowenig die Dichtung außerästhetische Zwecke in erster Linie verfolgen darf, sowenig die auf Übermittlung eines bestimmten Inhalts gerichtete Fachprosa in erster Linie ästhetische!

Es ist eine Gefahr, die auch unsere Nachbarn zu ergreifen droht. Die Literatur der „geschmackvollen Darstellungen" wird seit Brunetière schwerfällig; und doch klagt man in Frankreich die „Nachahmung der Deutschen" als die Schuldige an, wie in Amerika über die Gefahr gejammert wird, die der doch erst entstehenden Nationalkultur von dem deutschen Unterricht drohe! Lernen hat noch nie jemand zugrunde gerichtet; und wenn eine, hat die deutsche Kultur und Literatur bewiesen, daß das Lernen

Digitized by Google

nur dem gefährlich ist, der es nicht verarbeiten kann: dem Reichen, sagte Talleyrand, kann man ohne Gefahr borgen. —

Es ist nicht zu verkennen, daß in diesen Wandlungen von Lyrik, Epos, Drama, Fachprosa sich übereinstimmende Richtungen in der Literatur der wichtigsten Kulturnationen zeigen. Daneben aber haben wir den Eindruck, als sei in den germanischen Ländern und vielleicht auch in Rußland ein starkes Aufstreben und Ansteigen zu beobachten, in England und noch mehr in Frankreich ein Sinken, wie es zeitweilig ja jede Nationalliteratur durchzumachen hat. Bei den Franzosen ist immerhin eine hoffnungsvolle Lyrik, ganz gewiß nicht ohne deutsche Einflüsse schon auf Verlaine, den Sohn der Stadt Metz; und in der Nachahmung unserer „freien Rhythmen" vielleicht sogar dem Genius der französischen Sprache zuwiderlaufend — aber doch mit neuen Möglichkeiten des Empfindens und des Ausdrucks. Und das Höchste hat die Lyrik unserer Zeit gerade bei der gegenseitigen Berührung und Befruchtung germanischen und französischen Geistes erreicht: bei dem Rheinhessen Stefan George, dem Schüler Verlaines und Mallarmés, und bei dem Vlamen Verhaeren.

Welchen Typus des Dichters nun diese Tendenzen tragen, um wiederum von ihm getragen zu werden, das suchten wir schon darzutun. Welchen Typus der Dichtung, das haben wir eben darlegen wollen. Es bleibt noch zu fragen, wie der Inhalt der Dichtung sich typisch gestaltet, oder mit anderen Worten: welche Motive vorherrschen.

Hier ist nun im allgemeinsten zu sagen, was aus den bisherigen Ausführungen sich beinahe a priori bestimmen ließe: daß das Haupt- und Fundamentalthema der neuesten Literatur nicht mehr der Kampf des Einzelnen mit Einzelnen ist, wie in der alten Dichtung, nicht mehr der Kampf des Einzelnen mit der Welt, wie in der neueren Poesie, sondern der Kampf des Einzelnen mit sich selbst. Die Selbstauflösung des Individuums, der Hamlet prologiert, die Faust großartig einleitet und Wallenstein schwächer fortführt, ist schon bei Kleist das Hauptthema; aber jene berühmte „Verwirrung der Gefühle" wird bei ihm immer noch von außen her veranstaltet. Hätte Strindberg die „Penthesilea" gedichtet,

Digitized by Google

so wäre Achilleus nicht eine selbständig existierende Gestalt, sondern aus allem Negativen in der Amazonenkönigin heraus geboren, ihre absolute und absolut feindliche Ergänzung, mit ihr das Universum ausfüllend. Und hätte Hauptmann den „Faust" geschrieben, so würde er aus dem Komplex der österlichen Spaziergänger herauswachsen, um unter ihnen wieder seinen Platz zu suchen, wie Johannes Vockerat in den „Einsamen Menschen".

Bei den Großen der früheren Neuzeit sahen wir überall noch den Konflikt zwischen Held und Welt. Oft wird er gelöst: durch die Erziehung bei Marie v. Ebner, durch die Heilung bei Wilbrandt, durch den Durchbruch der Liebe bei Heyse, durch das Absterben der pathologischen Singularität bei Keller kehrt der losgesprengte Einzelne in seinen Umkreis zurück. Bei Tolstoi wie bei Björnson wird die Wiedervereinigung in das Wollen des Helden verlegt: die Reue bei dem Russen, die Tat bei dem Norweger macht ihn wieder eins; wie schon der Dichter der „Zueignung" sich von der Wahrheit die Forderung zurufen ließ: „Leb mit der Welt in Frieden!" — welche ethisch-ästhetische Forderung unserer Mitwelt freilich antiquiert philiströs klingt, weil sie sie nur im Sinn eines faulen äußeren Friedens faßt; Goethe aber meinte, wie Theodor Fontane, eine Anerkennung des Organismus, zu dem wir gehören.

Eine eigene Wendung nimmt dies Grundmotiv, wenn der Einzelne gegen die Umwelt kämpft, *weil* er ihr angehört, weil er sie besser versteht als sie sich selber begreift: bei Ibsen, bei dem Erneuerer des deutschen Agrarromans Wilhelm v. Polenz, bei Frenssen. Wobei Ibsen ein einzelnes Motiv „wählt", einen „symbolischen Fall" nach Goethes Terminologie — der Pfarrer in „Brand" hätte nach seiner eigenen Aussage ebensogut ein Künstler sein können, und Solneß brauchte nicht Baumeister zu sein —, während die beiden Deutschen mit gleichsam anonymen Helden das ganze Stoffgebiet, die agrarische Krise, die neudeutsche Krise, sprechen lassen wollen. Aber die Selbstvernichtung, die sich bei Ibsen zuweilen vollzieht — in Rosmer vor allem und in Rubek —, ist immer erst die Folge jenes Konflikts. Man hat gesagt, seine Dramen seien nur fünfte Akte; nun, die anderer

Digitized by Google

sind vielfach nur letzte Szenen, die als Exposition unsere Geistesgeschichte seit Napoleon voraussetzen!

C. F. Meyer ist unter den älteren Poeten der erste, dessen Helden alle an dieser ihnen schon angeborenen Selbstauflösung zugrunde gehen — geistig so, wie Ibsens Oswald (in den „Gespenstern") nur körperlich. Eine Versuchung, so habe ich es früher schon formuliert, ist das Motiv aller Erzählungen Meyers und nicht nur des Pescara; eine Versuchung mit dem Grundtext aus dem „Heiligen": „Soll Gnade verloren gehen? das sei ferne!" Gott hat in die Seele und den Geist des Thomas a Becket, des Jürg Jenatsch, der Richterin, der Angela Borgia eine Überfülle von Möglichkeiten gelegt — und das ist ihre Tragik! Man nennt solche moderne Helden wohl „Hamletfiguren", und gewiß sind sie problematische Naturen wie der Dänenprinz: die Aufgabe aber, die ihm von außen her aufgelegt wird, erwächst ihnen aus der eigenen Anlage. Die Gnade dieser reichen Anlage mag gerettet werden wie bei Angela, oder zum Verderben geraten wie bei Jürg Jenatsch — in allen Fällen ist, was von außen kommt, nur Gelegenheit. Ich habe Hauptmanns Drama das „Drama des reifen Zustands" genannt: dies ist dann Roman und Novelle des reifen Zustands.

Ein Meister feinster Psychologie wie er, ein Virtuos der Zustandsschilderung wie er, ein sensitiv sich verhüllender Verehrer der Objektivität wie er ist Jens Peter Jacobsen, der eigentliche Klassiker der Selbstauflösung. Daß ein reiches Naturell sich zerblättert, weil es für jeden Moment zu reich ist und deshalb nie in ihn hineinpaßt, das ist das tragische Grundmotiv seines Meisterwerks „Niels Lyhne". Gottfried Kellers Seldwyler verpassen das Leben aus behaglicher Trägheit, Jacobsens Held aus überspannter Erregung; auf zu viel vorbereitet, ist er es nie für den Augenblick — ein hyperästhetischer Seldwyler. Wie denn das Motiv des Lebensverpassens auch sonst packend ausgeführt worden ist: in Gontscharows „Oblomow", in der Helene Böhlau „Verspielten Leuten".

Bei den Jüngeren spezialisiert sich dies Motiv der verhängnisvollen Begabung, das ja mit Hebbels tragischem Grundmotiv

Digitized by Google

ſicherlich verwandt iſt. Der Held iſt Künſtler. Das hieß bei den Romantikern: es iſt ein zartes Weſen, der harten Welt nicht gewachſen; ein Correggio, der ſich an Kupfergold totſchleppen muß, ein Taſſo, der ſich an einem Stoß von Antonios Galanteriedegen verblutet. Es heißt bei den Neueren: er iſt zu ſtark für die Welt; er bildet mit innerer Notwendigkeit die Dinge ſo gewaltig um, daß nichts übrig bleibt — als er ſelbſt. So ſchon Ibſens Rubek im Epilog; ſo Walter Siegfrieds Tino Moralt; ſo in manchen Schattierungen Thomas Manns Held, der daran zugrunde geht, daß er die Welt genießen möchte und es nicht kann, weil er ſie beſtändig umbilden muß. — Der Held iſt Schauſpieler: das bedeutet bei Mörike's Larkens im „Maler Nolten" oder ſelbſt in Dumas' Virtuoſenſtück (dem Virtuoſenſtück an ſich) von Kean: der Zwang, ſich in vielen Rollen zu zeigen, wirft ihn aus allen feſten Verbindungen heraus. Es heißt bei Heinrich Mann, deſſen Held tatſächlich immer der Schauſpieler iſt: der Hang zur Poſe, zum Spiel zehrt alles auf, was von außen in ſein Inneres kommen möchte. Es iſt die Selbſtauflöſung des künſtleriſchen Nachahmungstriebs. — Der Held iſt ein durchgeiſtigter Ariſtokrat: das bedeutete für Byron und die Byronianer den Weltekel, die Unfähigkeit, es in der Welt auszuhalten; es bedeutet für Keyſerling, für Irene Forbes-Moſſe eine geiſtige Dyspepſie, die nichts Feſtes aufnehmen kann, nur den feinen Extrakt der Dinge, und im Reichtum verhungert wie Midas. — Der Held iſt ein Weiſer, ein Menſchenkenner: das hieß früher, daß der enttäuſchte Timon oder Diogenes ſich in ſeine Wüſtenei, ſeine Tonne flüchtet, um mit ſich und der Sonne allein zu ſein; es heißt für Artur Schnitzler, für Hofmannsthal, daß er die Dinge gar nicht mehr erleben kann, weil er ſie beim erſten Ton ſchon auch hat, und daß er ſich vergeblich vor ſich ſelbſt in die Buntheit der Welt flüchten möchte — ja, nicht einmal der Tod vermag den Weiſen von ſeinem eigenen Geiſte zu befreien.

Überall das gleiche Grundmotiv: die Selbſtauflöſung eines Geiſtes, der nicht findet, wo er ſein Haupt zur Ruhe lege. So klagte Nietzſche über die Armut des Reichſten, dem die Welt ſeine Geſchenke abzunehmen ſich weigert — er aber ſah die Schuld

Digitized by Google

in der Welt. Für die Dichter, die wir nannten, liegt sie in dem Künstlertum des Künstlers, in der Feinheit des Aristokraten, in der Weisheit des Weisen: der Held geht zugrunde, weil seine Gaben ihm den Weg zu der Welt versperren; er verdurstet, weil er das Wasser, ehe es in die Kehle fließt, analysiert.

Aber gegen diesen Typus, den man mit dem nur auf wenige passenden Schelt- oder Ehrenwort „Ästheten" nicht abtun darf, erhebt sich schon die Reaktion. Aus dem neuromantischen Lager ist Ricarda Huch zur Verherrlichung des tätigen Anteils an der Welt gekommen, und während Chamberlain eben erklärt hat, es gebe nichts Elenderes als die Politik, wagt sie dem Politiker Cavour das Recht im Epos zu sichern, das dem Feldherrn nie bestritten wurde. Gustav Frenssen ist diese Richtung eingeboren; und am leidenschaftlichsten hat sie sich in der Kritik und der Dichtung eines jungen Schweizers ausgesprochen: Jakob Schaffner, der wie er aus dem kleinen Bürgertum kommt, so auch seinen Helden dessen Ideal läßt, sich tapfer in der Welt durchzusetzen oder selbst eine zerstörte Welt neu aufzubauen wie der „Bote Gottes". Auch die Opposition gegen die allzu künstliche, weltfremde Idealwelt Richard Wagners, die volkstümliche Satire etwa Ludwig Thomas gegen verstiegenes Gelehrtentum gehören in diese Gegenbewegung und sollten wegen der oft falsch gewählten Mittel nicht übersehen werden.

Bezeichnend für diese neueste Entwicklung ist das letzte Wirken Gerhart Hauptmanns. Seinen Dramen allen war ein Motiv lange gemeinsam: daß der Einzelne sich aus dem Komplex lösen möchte und es nicht vermag. Dann kommt, wie bei Björnson, die Lösung aus der Erkenntnis bei Michael Kramer und aus der Empfindung bei dem „Armen Heinrich". Um nun aber wirklich einen Einzelnen mit seinem ganzen inneren Reichtum erfassen zu können, mußte der Dramatiker sich der epischen Form zuwenden — während früher zu diesem Zweck Faust oder Clavigo aus dem epischen Zusammenhang heraus gerade auf die Bühne gestellt wurde. „Emanuel Quint" ist die Tragödie desjenigen Menschen, den die Religion den begnadeten nennt: der ganz auf die Nachahmung Christi, auf Erfüllung seiner Werke gestellt ist.

Digitized by Google

Die Tragödie des Heiligen — eines Heiligen von innen her, den nicht ein König, wie den C. F. Meyers, dazu erst macht — führt zu seiner Selbstauflösung: nicht an der Welt geht er zugrunde — obwohl für Hauptmann dies Element doch nicht ganz zu beseitigen war —, sondern vor allem an sich selbst: er kann die Welt nicht mehr beglücken, weil er für seine eigene Anschauung Gott geworden ist. Grillparzers Libussa, Nietzsches Zarathustra stiegen von den heiligen Bergen herab zu den Menschen; Emanuel Quints innere Himmelfahrt löst ihn von den Menschen, denen zu predigen und helfen doch wieder sein Wesen selbst ist.

Ein Franzose hat nach früheren Versuchen (auch Schillers!) eine Übersicht der überhaupt möglichen Motive und Verwicklungen zu geben versucht. Dessen unterfangen wir uns nicht; uns muß hier genügen, die Grundzüge der modernen „Stoffwahl" herauszuheben. Es versteht sich, daß alle anderen Motive fortleben, viele nicht bloß in der traditionstreuen „Unterhaltungsliteratur", daß nach dem eigenen Recht der Dichtung sie auch immer wieder neue Kombinationen schafft und neue Traditionen. Wenn man aber so beweglich über die Stillosigkeit unserer Zeit klagt — sollte eine Periode, deren stärkste Dichter und Dichtungen eine so bedeutsame Übereinstimmung im Ausdruck und der inneren Form zeigen, sollte eine Periode, deren geistige Blutsverwandtschaft von Stefan George bis Gerhart Hauptmann reicht und von Anatole France bis Rudyard Kipling, wirklich eines eigenen Stils völlig entbehren?

Digitized by Google

Sechstes Kapitel

Zusammensetzung der gegenwärtigen Weltliteratur

Wir suchten bisher der Entwicklung der Weltliteratur bis zur Gegenwart nachzugehen: wie sich dieser Begriff bildete und verwirklichte, fragten wir uns, und zu welchen Gestaltungen er in der Gegenwart geführt hat. Es bleibt uns nun, ehe wir zu den Einzelnen kommen, noch übrig, in einem Rückblick und Überblick das Ergebnis zu prüfen und uns die Frage vorzulegen, aus welchen Elementen das nun besteht, was, vom deutschen Gesichtspunkt aus betrachtet, die Weltliteratur der Gegenwart heißen kann. Mit anderen Worten: Welche Dichter und Dichtungen leben für den deutschen Leser und vollends für den deutschen Dichter? Welche Werke bilden seine Vorstellung von Literatur überhaupt? Welche poetischen Kräfte können als mitwirkende Träger der weiteren Entwicklung mit einiger Wahrscheinlichkeit angesehen werden?

Ein starkes Maß von Subjektivität wird solchen Versuchen immer zugute gehalten werden müssen, und die natürliche Befangenheit des deutschen Beurteilers haben wir oft genug betont, um sie als entschuldigt ansehen zu dürfen. Im übrigen handelt es sich ja keineswegs um meinen Geschmack oder meine Doktrin, sondern lediglich um meinen Eindruck von der tatsächlichen Wirksamkeit jener Kräfte. Mir wäre es sehr lieb, wenn manches anders aussähe; wenn auch der Eindruck, daß unsere Literatur zurzeit an Leistungen und Hoffnungen die reichste sei, mich selbstverständlich beglückt. Aber ich habe hier zu *berichten*, nach meinen Wahrnehmungen natürlich; wenn auch nicht jeder Wunsch unterdrückt zu werden braucht.

Digitized by Google

Von jenen beiden großen „Erbschaften", der antiken und der biblischen Literatur, ist zunächst klar, daß sie als Ganzes noch heute von stärkstem Einfluß sind — mehr noch durch ihre mittelbare als durch ihre unmittelbare Wirkung. Zunächst kann niemand durch die Schulen gehen, ohne größere Teile beider Literaturen kennen zu lernen; und mag man noch so gern behaupten, daß die Schullektüre alle Lust am Lesen der betreffenden Werke verderbe — wirksame Proben werden auch in dem Gedächtnis des Widerwilligsten ihre Spuren hinterlassen und, da sie gerade dem empfänglichsten Alter vorgesetzt werden, seine Vorstellung von dichterischen Werten beeinflussen. Die höheren Schulklassen umfassen die Periode auch der dichterischen Pubertät; antike und biblische Stoffe werden in den Primanertragödien und Oberprimanerballaden jederzeit neben denen des deutschen Mittelalters hervorstrahlen, weil sie von dem unversieglichen Glanze der beiden großen Literaturen umkleidet sind: Saul, Simson, Jephta; Themistokles, Alkibiades, Agesilaos. Ferner empfangen wir alle hier den ersten deutlicheren Eindruck von dem Wesen poetischer Formgebung und pathetischer Stilisierung bei attischen Tragödien und hebräischen Psalmen; die erste Ahnung von der Bedeutung allgemein menschlicher, typischer Verhältnisse an der Odyssee und die erste von der historischen Bedingtheit des dichterischen Ausdrucks an der Ilias. Als der erfolgreichste Werber für die leichtere (inhaltlich leichtere) Kunst wirkt Horaz seit langem mehr als Ovid, der auf der Schule auch weniger zum Worte kommt, und macht das Typische im Wesen des Dichters vielleicht am ersten der Jugend anschaulich.

Ferner liegen in beiden Literaturen, besonders aber der antiken, abgeschlossene, in sich vollständige Massen vor — Literaturen eben im eigentlichen Sinne, aus deren Gesamtheit sich auch unsere Vorstellung von Nationalliteraturen orientiert; wir fragen uns unwillkürlich, was in neuerer Zeit oder bei den Deutschen der religiösen Poesie der Hebräer, der antiken Komödie, der Beredsamkeit etwa entspräche. Die neueren Übersetzungen aus der Antike und insbesondere auch Wilamowitz' Theorie der Übersetzungskunst haben auf die Verschiedenheit des Stils bei gleichbenannten Gattungen

Digitized by Google

nachdrücklich hingewiesen: was bei uns ein Liedchen ist, könnte in Athen ein Epigramm sein. Trotzdem aber wird die antike Ausprägung der Gattungen auf den werdenden Dramatiker zum Beispiel stets seinen Einfluß ausüben, den er vielleicht überwinden wird, aber doch eben erst überwinden muß.

Bleibt so der Gesamteinfluß der antiken Literatur durch die Schule und sonstige Überlieferung gefestigt, so möchte ich nicht mit der gleichen Bestimmtheit von einem weitgehenden Einfluß einzelner Werke sprechen. Am sichersten ist es für Homer, wobei wir freilich, ob es uns nun recht ist oder nicht, nicht verschweigen dürfen, daß es sich mehr noch um den Vossischen als um den Homerischen Homer handelt. Und gleich daneben dürfte als der Einzige, dem der Schüler mit einiger Anhänglichkeit treu bleibt, Horaz zu nennen sein. Die beiden gemeinverständlichsten Dichter des Altertums sind es, und im Grunde die einzigen, die sich in allen Perioden behauptet haben. — Daß der gebildete Deutsche ein inneres Verhältnis zu den attischen Tragikern habe, möchte ich nicht unbedingt behaupten; Aristophanes bleibt eher ein wenig haften, falls Droysens Übersetzung — oder eine Bearbeitung der „Lysistrata" in seinen Gesichtskreis getreten ist. Von der griechischen Lyrik ist trotz allem werbenden Eifer von Wilamowitz und anderen nichts für weitere Kreise lebendig, seit der anmutigste Türöffner, Anakreon, unter einer allzu strengen Verachtung von der Pforte hat weichen müssen. Für Virgil steht vielleicht eine neue Renaissance bevor, indem die liebevolle Interpretation klassischer Philologen (Norden, Heinze, Skutsch) und die zunehmende Anpassung an den französischen Geschmack sich begegnen; aber sie ist jedenfalls erst im Anbruch. Die anderen Römer sind für die heutige Lesewelt und den heutigen Poeten tot, so nah ihrer eigenen Art der Virtuos Ovid mit seiner weitgehenden Anpassungsfähigkeit zu liegen scheint; so gern wir noch Catull gelesen haben. Und der Liebhaberei für die spätlateinischen Autoren, der in Frankreich Nisards Gelehrsamkeit und Huysmans' Kuriositätenfreude dienten, haben die anderen Länder noch nicht huldigen wollen.

Die große Prosa hat lange überhaupt im Schatten gestanden. Ob die Bemühungen der Übersetzer und Verleger (insbesondere

Digitized by Google

des verdienſtvollen Idealiſten Diederichs) für Platon und Seneca wirkliche Leſer werben werden, ſteht dahin; einſtweilen ſind es Namen aus der Geſchichte der Philoſophie wie die Rhetoren Namen aus der Literaturgeſchichte. Nur die Schulautoren Herodot und Cicero ſcheinen noch lebendige Vorſtellungen zu erwecken; für den Vernichter Catilinas hat freilich Zielinski den Eindruck von Mommſens Catilinarien wider Cicero noch nicht wettgemacht. Herman Grimm ſtellte Cicero einmal neben Homer als weltliterariſche, ſprachbeherrſchende Macht; aber Herman Grimm wird wohl auch nicht mehr geleſen ...

Die Bibellektüre als äſthetiſcher Genuß, eine außerreligiöſe Feinſchmeckerei, wenn ſie in Chateaubriands gönnerhafter Art empfohlen wird; eine philologiſche Anſtrengung, wenn man Herder folgt; eine Nebenwirkung, die der fromme Leſer kaum zu beachten wagt — dieſe Erſcheinung, die dem Zeitalter des Humanismus lediglich paradox erſchienen wäre, hat in unſeren Tagen ohne Frage zugenommen und wird auch von Rezitatoren unterſtützt. Die mächtige Wirkung der Bibelſprache iſt durch den fernen Widerklang bei Nietzſche weiteren Kreiſen wieder vernehmlich geworden; aber Einzelſtücke ſind auch hier der lebendigen Weltliteratur nur mit Vorſicht zuzuſchreiben, und dann trägt ſie doch meiſt der Inhalt: die Bergpredigt, Parabeln Chriſti, der Schöpfungsbericht, Stücke aus dem Buch der Richter, Bruchſtücke der Pſalmen — mehr dürfte der lebendigen Vorſtellung des gebildeten Deutſchen kaum gegenwärtig ſein.

Die dritte große Literaturmaſſe des Altertums, die orientaliſche, bildet für unſere Vorſtellung mehr als vielleicht berechtigt iſt, eine Einheit. Eine bunte Vielkoſterei in indiſcher, japaniſcher, chineſiſcher, weniger in arabiſcher und perſiſcher Poeſie iſt beliebt; aber das innere Verhältnis, das von Friedrich Schlegel bis Heinrich Heine das Land des Fichtenbaumes mit dem Land der Palme verband, iſt geſchwunden; die Bewunderung der Aufklärungszeit für das weiſe China iſt dahin; ſogar von der romantiſchen Freude an Gaſel und Rubai iſt nicht mehr viel zu merken. Der einzige ſtarke Erfolg orientaliſcher Dichtung in unſerer Zeit war der, den Omar Khayyâm in Fitzgeralds Überſetzung in Eng-

Digitized by Google

land hatte: er wurde ihnen ein Lebensbrevier, ein Herzensfreund, wie Pindar für den jungen Goethe ein Erlebnis war. Aber Deutschland hat sich an diesem merkwürdigen Aufleben eines vergessenen Toten wenig, Frankreich und Italien haben sich gar nicht daran beteiligt.

Immerhin gehört die orientalische Literatur als Gesamterscheinung zur Weltliteratur auch in jenem engeren Sinne, in dem wir hier das Wort nehmen: sie ist in unserer Anschauung literarischer Möglichkeiten gegenwärtig, sie modifiziert unsere antikisierenden (oder ganz modernen) Vorstellungen von Form und Stil, sie fließt mit unserer Liebhaberei für ostasiatisches Kunstgewerbe in ein angenehmes Bild virtuoser Technik ohne Erlebnis zusammen. Was darüber herausgeht, ist heute schon beinahe Sache des Spezialstudiums; während Goethe chinesisch-deutsche Tageszeiten durchleben und in der arabischen Wüste zum Hatim werden konnte. An dieser allgemeinen Lage hat weder das erneute Interesse an indischer (und neuerdings auch chinesischer) Philosophie noch die Orientalisierung und zumal Japanisierung der bildenden Kunst etwas Wesentliches geändert.

Das germanische Altertum lebt in der Weltliteratur durch „wiederholte Spiegelungen“: die altnordische Poesie nahm J. Grimm als altgermanisch schlechtweg; die Auswahl nordischer Gelehrten in der Edda stellt die altnordische Dichtung vor; Karl Simrocks recht stark von seiner Zeit bedingte Übersetzung repräsentierte die Edda; und Richard Wagners Umdichtung sollte so schließlich die altgermanische Poesie vertreten. Von der so merkwürdigen ersten Blüte germanischer Prosa, der isländischen Saga, wußte selbst Friedrich Nietzsches ausgedehnte Belesenheit nichts, bis ihn Georg Brandes aus inhaltlichen Gründen auf sie hinwies; die in ihrer Art charakteristische und mit den uns erhaltenen Eddaliedern zum Teil gleichzeitige Skaldendichtung ist erst recht unbekannt und auch durch das neuere Interesse der Übersetzer und Bearbeiter noch nicht, wie die Saga wenigstens zum Teil, den literarischen Feinschmeckern nahe gebracht worden. Im ganzen also herrscht von der altgermanischen Literatur eine Vorstellung, die fast so stark vereinheitlicht und vereinseitigt ist, wie es in den Tagen

Digitized by Google

Fouqués das Bild der mittelalterlichen Dichtung war. Der einäugige Wodan unter dem riesigen Hut, im Mantel zwischen zwei Raben auf dem Thron sitzend, wie Klingers Beethoven mit dem Adler; der rotbärtige Thor auf dem von Ziegenböcken gezogenen Wagen; allenfalls noch Balder, von Bismarcks „blindem Hödur" zu Tode getroffen — auf diese dekorativen Motive ist schon eine Poesie reduziert, die Klopstock und seine „Barden" einmal zur gleichberechtigten poetischen Mythologie neben der antiken machen wollten. Ohne Erfolg; die nationale Mythologie der Deutschen ist seit Winckelmann und Goethe die der Hellenen: Apollo kennt selbst der Halbgebildete, wie viel Gebildete aber wissen von Njörd?

Ganz anders steht es mit der Poesie des deutschen Mittelalters. Mit der Dichtung Wolframs von Eschenbach, Gottfrieds von Straßburg, Walthers von der Vogelweide beginnt die deutsche Geschichte der modernen Weltliteratur. Von ihren Werken und Individualitäten lebt eine angemessene Vorstellung, die sogar heut noch zu Kämpfen zwischen den Anhängern der beiden ersten führt, oder zu guelfischen Angriffen auf den Ghibellinen Walther. Historische Romane beschäftigen sich mit diesen Persönlichkeiten; Denkmäler werden ihnen errichtet; und, was das Wichtigste ist: Gestalten wie Parzival, wie Tristan und Isolde gehören zu dem wirklichen Anschauungsschatz der Deutschen, wie das Lied „Unter der Linden" und einige andere ihrem Gedächtnis einverleibt sind.

Die anderen Namen führen nur eine gelehrte Existenz; und die Dichtung und Prosa nach dem Verfall des Minnesangs kaum eine solche. Für die deutschen Volksbücher der Übergangszeit hat neuerdings R. Benz sich mit schönem Eifer eingesetzt; sie werden doch jene Geschmacksveränderungen, die er selbst feststellt, kaum dauernd überwinden können. — Dagegen sind der Zeit und Stimmung vor der Reformation Gestalten entwachsen, die für uns von höchster Lebenskraft sind, freilich erst durch spätere Beziehungen: Tannhäuser, Faust, Eulenspiegel, die Schildbürger; woran wir die große, durch Kinderstube und Romantik erhaltene Tradition der Volksmärchen, einiger Lokalsagen, weniger Volkslieder gleich anschließen.

Digitized by Google

Es folgt die erſte, uns mit der vollen Wirklichkeit eines Menſchen deutliche große Dichtergeſtalt, die erſte epochemachende Individualität der Weltliteratur ſeit Cicero (denn der große Auguſtinus hat wie die ganze patriſtiſche Literatur jetzt nur noch einen mittelbaren Einfluß): Dante. Zu der deutſchen Dichtung bleiben ſeine Beziehungen trotz aller Verdienſte deutſcher Gelehrſamkeit, trotz aller Bewunderung von ſeiten Einzelner die kühler Höflichkeit; nicht viel intimer als die des modernen Franzoſen zu Shakeſpeare oder des modernen Engländers zu Goethe. Man kennt die paar Situationen und Zitate aus dem Inferno, hat ein paar Bilder zur Divina Commedia vor Augen, iſt ſich auch der unvergleichlichen Größe und Neuheit ſeiner Dichtung verſtandesmäßig bewußt, aber jenes religiöſe Verhältnis der Verehrung vom Menſchen zum dämoniſchen Weſen, das wir vor Shakeſpeare empfinden, iſt zum erſten Mal in dem Kreis Stephan Georges (der ſelbſt ſich bis auf die äußere Erſcheinung hin nach dem Bild des Florentiners ſtiliſiert) für Dante wach geworden. Er ſteht in dem weltliterariſchen Pantheon der Deutſchen als eine große, aber ſtumme Statue; Shakeſpeare aber ſpricht zu Jedem.

Petrarca iſt uns fern; Boccaccio ein immer moderner Erzähler, das (nur noch nicht genug benutzte) Vorbild des neueren Novelliſten, der ſymboliſche Name für eine beſtimmte Kunſtrichtung überhaupt. Mit ihm aber erliſcht der italieniſche Name in „unſerer Weltliteratur“: Manzoni wird nicht mehr geleſen, Carducci iſt trotz der Bewunderung eines Mommſen und der Vermittlung eines Heyſe in weitere Kreiſe nicht gedrungen, d'Annunzio ſchwerlich den lebenden Kräften zuzurechnen.

Die Fackel wird den Franzoſen gereicht. Rabelais und Montaigne gehören zu jener Gruppe, die man die der uneigentlichen Klaſſiker nennen könnte: die jeder geleſen zu haben glaubt, weil er aus zahlreichen Quellen eine deutliche Anſchauung von ihnen beſitzt. Der große Humoriſt wird wohl auch noch vom größeren Publikum geleſen, der große Skeptiker von wenigen, aber mit größerer Wirkung: ich nenne nur ſeine Verehrer Hillebrand, Nietzſche, Weigand. Ronſard iſt durch franzöſiſche Wiederbelebungsverſuche nur einen Augenblick lang bei uns wieder

Digitized by Google

genannt worden. Von dem ernsten Drama der Franzosen (und der Spanier) konnte schon Gustav Freytag in seiner „Technik des Dramas“ mit Recht urteilen, eine deutsche Dramaturgie brauche über sie nicht Rechenschaft zu geben: ihre Vorzüge wie ihre Fehler seien uns fremd. Man mag es bedauern, daß unsere viel lernenden Dramatiker nicht auch von Corneilles heroischem Glanz, von Racines vollendeter Anmut etwas in ihre Art aufnehmen, mag sich wundern, daß unsere Zeit, die so gern wundergläubig sein möchte, zu Calderon kein näheres Verhältnis hat und daß der illusionistische Realismus Lopes „Entdeckung Amerikas“ nicht in seine Ahnengalerie aufnahm, aber für die Weltliteratur des zwanzigsten Jahrhunderts sind sie alle historisch erschöpft. Selbst Molière, der uns so viel näher steht, hat trotz der meisterhaften Übersetzungen Fuldas, der witzigen Bearbeitungen Hofmannsthals, der glänzenden Aufführungen Reinhardts die Bedeutung nicht mehr, die er besaß, als durch die typisierende Charakteristik des neueren Lustspiels mit Ibsen wieder eine tiefere Psychologie, durch die prinzipielle Lustigkeit mit Kleist und Grillparzer wieder der schmerzliche Ernst des Menschenfeinds durchzudringen begann. Dagegen ist der Einfluß Voltaires, zu dem man sich seit Flauberts grausamem Zerrbild des voltairianischen Apothekers Homais (in „Madame Bovary“) sogar in seinem Vaterlande nicht zu bekennen wagte, unzweifelhaft im Steigen; eine seit Jahren eifrig für ihn tätige Gemeinde findet die mächtige Hilfe Nietzsches, die Hilfe auch einer antipathetischen, der Satire und der Volkserziehung geneigten Zeitstimmung. Was denn alles gleichzeitig (wie bei Nietzsche am klarsten zu ersehen) eine Absage an den Abgott der klassischen Zeit, an Rousseau, bedeutet.

Fast verschwunden sind aus den Gesichtspunkten des modernen Publikums die am meisten französischen Prosaisten: die Sentenzendichter La Rochefoucauld und Vauvenargues (samt ihrem späten Nachfolger Joubert), der Charakterologe La Bruyère, die Virtuosin der Briefschreibekunst Madame de Sévigné. Pascal lebt als Gestalt und Symbol (durch Nietzsche wieder erhoben), Diderot als Typus wegen seiner Beziehungen zu Lessing; sonst lautet auch hier der Refrain: sie werden bei uns nicht mehr gelesen. Und

Digitized by Google

umgekehrt ist auch der deutscheste aller französischen Schriftsteller, Claude Tillier, der Dichter des „Onkel Benjamin," der Gunst unserer Leser verlustig geworden; man tut nur vielfach noch so, als kenne man ihn, weil er in zahlreichen Ausgaben deutsch vorliegt. —

Von den Engländern ist Shakespeare neben Schiller (und vielleicht vor ihm) der lebensmächtigste und selbstverständlichste aller deutschen Klassiker, wenn auch nur mit einer Auswahl seiner Dramen; schon die meisten Lustspiele, aber auch Historien wie Richard II. und Heinrich VIII., und völlig die nichtdramatischen Dichtungen gehören der lebendigen Kenntnis (wir verwenden lieber denselben Ausdruck häufig als einen weniger geeigneten an seiner Stelle) nicht mehr an. Milton ist in Deutschland nur eine Episode gewesen, in der Zeit Klopstocks und der Schweizer; dagegen ist der alte englische Roman, für den Karl Hillebrand immer so eifrig kämpfte, wieder im Aufsteigen: neben dem nie ganz vergessenen Sterne tauchte Richardson auf, auch als Lehrer Wassermanns; auf Romane Defoes wird mit neuem Interesse hingewiesen. Swift ist durch sein zum Kinderbuch gewandeltes Hauptwerk unverlierbar in der Weltliteratur vertreten, Liliput ist uns ein sprichwörtlicher Ausdruck; aber diese Wendung von der grauenhaften Satire zum freundlichen Spiel hat die eigentliche Substanz des schärfsten und verzweifeltsten Spötters, den die Welt gesehen hat, gleichsam aufgezehrt. Die englische Lyrik ist durch ein paar Proben in den Schulleſebüchern und vor allem durch die idyllische Atmosphäre von Goldsmiths ganz lyrischem Roman „Der Landpfarrer von Wakefield" den Deutschen gegenwärtig; Tennyson ist bereits (wie Longfellow) antiquiert, und Swinburne wird nicht nur in England, sondern sogar in Deutschland nur eben genannt. Lieblinge des englischen Publikums wie Jane Austin sind uns fremd geblieben. Dagegen bleiben die drei großen Säulen des englischen Romans: Walter Scott, wenn auch vielfach nur aus der Tradition bekannt; Dickens, wenn auch in entschiedener Abnahme; Thackeray; wogegen George Elliot, wie mir scheint mit Unrecht, in den Hintergrund getreten ist. Der Kampf zwischen Wordsworth und Byron war für uns immer gegen die

Digitized by Google

Seeſchule entſchieden; Browning iſt uns (trotz Gerhart Hauptmanns „Pippa“) eine Kurioſität; Meredith bewundern wir nur auf Treu und Glauben; und der moderne engliſche Einfluß ſetzt mit Wilde und Shaw, mit Rudyard Kipling ſtark wieder ein, nachdem die Einwirkung, die die Präraffaeliten Morris und beſonders Roſſetti auch durch ihre Dichtung ausgeübt haben, verklungen iſt, freilich nicht ohne im Kreis der „Blätter für die Kunſt“ Spuren zu hinterlaſſen.

Das letzte große Kulturland der Übergangszeit, Spanien, hat in der Weltliteratur nur Einen Vertreter, der aber zu ihren ſtärkſten und unerſchütterlichſten Mächten gehört: den Meiſter des größten Romans, den Schöpfer der neben Hamlet unentbehrlichſten Typen, des Don Quijote und des Sancho Panſa, Cervantes.

Dieſer raſche Überblick, den jedermanns eigene Meinung berichtigen mag, hat uns bis an die Grenze unſerer klaſſiſchen Zeit geführt; nur die engliſche Literatur nahmen wir gleich als Einheit, weil in ihr die Tradition (trotz Byron, der ja auch ſogar zu Pope zurückwollte!) noch ſtärker iſt und die Abſchnitte nicht ſo fühlbar wie ſelbſt in der der Franzoſen. Für dieſe beginnt mit der Großen Revolution trotz aller Stärke der Überlieferung eine neue Epoche. Sozial bleibt ihre Dichtung, aber ſtatt des Hofs wird die Geſellſchaft zum ſtändigen Adreſſaten; der Roman beerbt die zentrale Stellung des Dramas; die Lyrik wird neu geboren, die aphoriſtiſche Literatur tritt ihre Macht an den Eſſay ab; deutſche und engliſche Einwirkungen machen ſich zum erſtenmal bemerkbar. Die ältere galliſche Art verabſchiedet ſich mit dem Chanſonnier Béranger, dem in Chamiſſo, Gaudy, Herwegh mehrere Generationen nachahmen. — Dann aber kommt die neue, die napoleoniſche, bei aller nationalen Echtheit von Stil und Empfindung doch in gewiſſem Sinn kosmopolitiſche Literatur. Madame de Staël eröffnet ſie und bewirkt einen vorübergehenden Zuſammenfluß deutſcher und franzöſiſcher Ströme. Henry Beyle-Stendhal bereitet langſam einen poſthumen Triumph vor, den er ſo ſicher vorausſagt, wie Schopenhauer den ſeinen. Balzac wird eine europäiſche Macht, den ſogar der erfindungsreiche Kosmopolit Charles Sealsfield plagiiert, und gibt mit ſeiner ungeheuren

Digitized by Google

Tätigkeit das Muster eines ganz neuen Schriftstellertypus. Mérimée wird der Klassiker der eisig objektiven, desillusionistischen Novelle. Flaubert wird der große Schulmeister der neuen Prosakunst, die durch Sicherheit des Ausdrucks und Schönheit des Klangs, gleichsam durch eine Mythologie des Stils wieder einbringen soll, was dem Inhalt an „Schönheit" verloren ging. Neben ihm suchen die Goncourt den wissenschaftlich dokumentierten Roman zu errichten, der alle verhaßte Willkür bannt. Endlich bemächtigt sich all dieser Anregungen der stürmische Geist Zolas, und bildet Maupassant die Objektivität zu unerhörter Reinheit aus. — Von diesen Meistern und Virtuosen ist kein Werk und kaum ein Wort dem Aufbau der modernen Weltliteratur verloren gewesen; und so ward der verlorene Einfluß der großen Nurerzähler Dumas und Sue mehr als wettgemacht.

Neben der Prosa dieser Romandichter erhebt sich die der großen Essayisten und Kritiker: Sainte-Beuve, Renan, Anatole France, daneben Bourget, Lemaitre, Faguet, Brunetière werden Lehrer nicht bloß der literarischen Kritik, sondern auch der Zeitkritik und nehmen Macaulay die vorbildliche Stellung im historisch-kritischen Essay ab. Unsere neue Kritik hat seit Georg Brandes, dem Apostel französischer Gedankenkunst über Europa, von diesen Männern die Richtung auf psychologische Fundamentierung — und die auf künstlerische Formgebung des Urteils gelernt; daneben freilich deutsche Eigenart weder in der erfreulichen größeren Unbefangenheit des Urteils noch leider in der unerfreulichen größeren — Ungezwungenheit des Ausdrucks verleugnet.

Drittens bringt diese neue französische Kunst eine neue Lyrik hervor: einfacher, liedmäßiger, deutscher in Musset; anspruchsvoller, pathetischer, durch und durch romanisch in Victor Hugo, dem dichtenden Nationalgeist des neunapoleonischen Frankreich. Seine Wirkung geht weit über Freiligraths Reime und seine orientalische Stoffwahl hinaus: er macht den Dichterpropheten, den „Seher" als nationalen Verkünder wieder lebendig; ohne sein Vorbild wären gerade so echt nationale Dichtergestalten wie Björnstjerne Björnson und Ernst v. Wildenbruch, vielleicht selbst schon Emanuel Geibel nicht denkbar.

Digitized by Google

Dagegen bleiben wieder so echt französische Typen wie die „großen Einsamen" Châteaubriand, Lamartine, Alfred de Vigny fremd. Wogegen ein Kleiner, Henri Monnier, mit seinen dialogisierten Bildern aus dem Alltagsleben eine Schule begründet, die über die Gyp und Lavedan und Donnay und Jeanne Marny zu Schnitzler führt, und ein anderer, von deutscher Abstammung, Henri Murger, mit seinem „Zigeunerleben" der deutschen „Bohème" nicht nur ein Lieblingsbuch schenkt, sondern auch ein Lebensideal: romantische Sorglosigkeit (im Stil der Tieckschen Novelle von „Des Lebens Überfluß") mit realistischer Frivolität höchst anmutig vereinigt. — Kurz, aber stark war auch die Wirkung der George Sand, wie schon der leidenschaftliche Widerspruch der Annette v. Droste beweist.

Die fromme katholische Westfalin ist auch sonst ein charakteristischer Zeuge neuer Strömungen: der englischen (Walter Scotts vor allem), aber auch der ersten amerikanischen Einwirkungen. Während bei ihr Washington Irving widerklingt, hat man Wirkungen Coopers bei Adalbert Stifter nachgewiesen; worauf dann erst wieder mit Herman Grimms Liebling Emerson und mit Walt Whitman, Bahnbrechern eines neuen Weltgefühls (und Whitman auch einer neuen Formempfindung), sowie mit den Meistern der short story, Bret Harte und Mark Twain, amerikanische Gegengaben an die deutsche Literatur folgen.

Das übrige Ausland gibt gern gelesene Unterhaltungslektüre, effektvolle Theaterstücke und Filmromane (Maurus Jókai, Echegaray, Sienkiewicz nach dem größeren Kraszewski), aber keinerlei bestimmende Anregungen.

Erst die neueste Zeit ist wieder eine Epoche auch der „kleinen Nationen". Die Skandinavier vor allem: Kierkegaard und Jacobsen, Ibsen und Björnson, Strindberg und Selma Lagerlöf, in einigem Abstand Kielland und Garborg, dazu der Kritiker Brandes sind unentbehrliche Glieder in der Weltliteratur des zwanzigsten Jahrhunderts. Aus den Niederlanden hatte Multatuli-Dekker mehr um seiner Lehren wegen als wegen des prachtvollen Stils (den der allzu eifrige Übersetzer sowenig wie ein anderer den Strindbergs am Leben ließ) eine vorübergehende

Digitized by Google

Hochflut der Bewunderung, und ähnlich könnte es mit dem freilich großartigen modernen Volksepos de Costers, dem „Eulenspiegel", gehen. Die französischen Vlamen aber, Maeterlinck, Verhaeren werden zu den bedeutendsten Verkündern des modernen dichterischen Weltgefühls gerechnet werden müssen.

Die Namen der großen Nationen nannten wir schon. Folgende etwa dürften von Schriftstellern der neuesten Zeit in dem Pantheon der Weltliteratur noch ihren sicheren Platz haben: Zola, Anatole France, Maupassant und von der vorhergehenden Generation Renan, Flaubert, Taine; Oskar Wilde und Bernard Shaw, leider aber nicht Swinburne; aber schon bei dem großen Namen Carduccis und dem umstritteneren d'Annunzios regt sich der Zweifel . . .

Und deutsche Namen? Wir schreiben ja vom deutschen Standpunkt aus; und Ausländer würden wohl einzig und höchstens den Namen Gerhart Hauptmanns zulassen; wir würden nicht wenige nennen. Denn in der deutschen Literatur der Gegenwart glauben wir mehr Vollendungen begonnener Richtungen und mehr Ankündigungen neuer Entwicklungen zu sehen als irgend sonst in der Dichtung unserer Tage. Und sollte es ein Irrtum sein — wie könnten wir hier ganz unparteiisch sein? — so ist in solchen Momenten eine starke Freude an den Leistungen und Bestrebungen des eigenen Volkes gewiß förderlicher als überlegenes Aburteilen und die von der Angst vor zu viel Anerkennung diktierte Zurückhaltung; und warum sollte die Zukunft nicht uns recht geben können?

Digitized by Google

Siebentes Kapitel

Individualitäten

Wir haben in dem bisherigen Lauf der Entwicklung unseres Bildes an der heutigen Weltliteratur die typischen Züge ins Auge gefaßt, wobei natürlich hin und wieder eine Hervorhebung individueller Eigenart sich von selbst verstand. Wir dürfen aber ja nicht vergessen, daß es letztlich doch einzelne sind, die die Literatur schaffen, und daß jene typischen Züge in Auffassung und Betätigung des Dichterberufs, in Stoffwahl und Formgebung schließlich nur die allgemeinen Voraussetzungen sind, auf deren Grundlage die dichterische Persönlichkeit sich betätigen kann!

Freilich ist über das Maß dieser persönlichen Betätigung gerade heute wieder eine weite Verschiedenheit der Meinungen vorhanden. Die Individualisten haben wohl wieder die Oberhand, die mit Wilamowitz nur die einzelnen für produktiv halten; aber einen starken Anhang haben doch auch die Kollektivisten, die mit Lamprecht der Menge, der Gesamtstimmung, dem „Milieu" eine wirkliche Produktivität zuschreiben. Wieder andere haben mit Kuno Francke den prinzipiellen Gegensatz in eine periodische Metamorphose zu verwandeln gesucht — eine Auffassung, die historisch berechtigt ist, aber doch immer noch für die Abschließung der individuellen „Distanz" Raum genug läßt. Ich muß bekennen, daß ich im ganzen der unmodernen Anschauung zuneige, die in dem Volk den eigentlichen Schöpfer seiner Literatur sieht — mindestens in dem Sinne, daß Deutschland, und gerade das Deutschland dieser Zeit, Goethe und Schiller und die Romantiker so stark bestimmt hat, daß eben das Deutschtum für jeden von ihnen ein Teil der Persönlichkeit geworden ist. Der nationale und der zeitliche Einfluß bekundet sich ja keineswegs nur in der bewußten

Digitized by Google

Stellungnahme zu politischen, sozialen, kulturellen Fragen; vielmehr liegt seine Macht, wie die jeder Tradition, vor allem in dem, was als selbstverständlich vorausgesetzt, was ohne alle Diskussion übernommen wird. Gewisse Schemata der Weltorientierung sind gegeben, und es würde Goethe unmöglich sein, die Welt so einzuteilen, wie sie Dante einteilte; diesem, wie es Äschylus tat. Große Seiten gerade auch der inneren Technik suchten wir als geschichtlich bedingt zu erweisen. Ein Thema wie das des „Faust", des „Tannhäuser", der „Weber" ist bei aller Verwandtschaft mit antiken oder mittelalterlichen Motiven doch erst nach Luther, der Aufklärung, der Revolution möglich. Und dann: was hängt nicht alles an der Sprache! Wirkungen aller Art, Assoziationen, Tendenzen — aber auch Grenzen der Ausdrucksfähigkeit sind mit ihr gegeben. Und was bedeutet nicht die bloße Tatsache einer schon vorhandenen Literatur! Sie reizt zu bestimmten Formen des Wettbewerbs, schließt andere aus — nur der dilettantische Gernegroß wird eine Ilias post Homerum dichten, der allerdings sicher! —; sie wirkt als Ersparung bestimmter Arten persönlicher Arbeit: Lessings Werk brauchten Goethe und Schiller nicht noch einmal zu verrichten. — Können wir nun alles dies einfach ignorieren und wirklich den Meister vom Himmel fallen lassen, ohne Wahl, ob ihn die Wolke nun nach Frankfurt oder Paris oder Kiew fallen läßt oder in die Wüste? Ich glaube nicht; wie ich denn überhaupt das letzte Geheimnis der Individualität weniger in einem mystischen allerletzten „Kern des Wesens", als in der jeder Analyse freilich spottenden eigenen Art der Mischung ihrer Elemente erblicke.

Jedenfalls bleibt aber richtig, daß verschiedene Perioden den Persönlichkeiten ein sehr verschiedenes Maß der Betätigung einräumen. Cäsar Borgia wäre heutzutage wahrscheinlich Herausgeber eines periodischen Pamphlets; Andrew Carnegie aber hätte es in der Renaissance bis zum Altgesellen einer Zunft gebracht. Gryphius war vielleicht wirklich, was ein Shakespeare im Deutschland des siebzehnten Jahrhunderts werden konnte; und Victor Hugo beweist, was das Frankreich des neunzehnten aus einem größeren Tiedge machen konnte . . .

Digitized by Google

Die Gegenwart nun gehört wohl sicher zu denjenigen Perioden, in denen die Macht der zusammenwirkenden Einflüsse die der Persönlichkeiten überwiegt. Wir brauchen uns wieder in eine Erörterung darüber nicht einzulassen, ob das der Fall ist, weil die Zahl und Bedeutung der starken Individualitäten gering ist, oder weil die Umstände solche starke Individualitäten nicht aufkommen lassen. Genug, es steht so, daß dies Jahr 1913 in der ganzen Welt keinen Mann von erstem Range kennt. Der letzte Staatsmann großen Stils ist mit Chamberlain zusammengebrochen; der letzte große Parlamentsredner ist mit Bebel alt und müde geworden; der letzte große Virtuos ist mit Kainz gestorben. Vielleicht können einige Männer des praktischen Lebens neben die ersten gestellt werden — Bahnbrecher haben wir auch hier nicht, und Edison oder Marconi werden schwerlich zu den genialen Erfindern vom Rang der Siemens, zu den großen Organisatoren vom Rang der Krupp zu rechnen sein. Vielleicht kann Rodin als der einzige wirklich „große Mann" unserer Zeit bezeichnet werden, der auch unsere bedeutendsten Gelehrten und Dichter noch überragt. Unter jenen haben wir imposante Persönlichkeiten von starkem Temperament, von unendlichem Wissen, von erstaunlicher Energie der Arbeit; und im ganzen hat die Wissenschaft, hat sogar die vielgescholtene Universität keinen Grund, sich vor den anmaßenden Gebärden gewisser einseitiger Anbeter der Kunst zu verstecken, die eine gerade in ihrem Mund recht seltsam anmutende Litanei von Epigonentum und Spezialistentum gegen die moderne Gelehrtenwelt abzusingen pflegen, mit der sie vielfach ihresgleichen besser versorgen würden. Aber epochemachende Gestalten hat auch die Wissenschaft der Gegenwart kaum aufzuweisen — keinen Helmholtz oder Gauß, keinen Ranke oder Mommsen, keinen Burckhardt oder Scherer. Auf dem Grenzgebiet von Kunst und Wissenschaft dürfen wir nach Nietzsche sobald nicht Heroen erwarten. Und wo sind die großen Männer der Literatur? Ich persönlich würde zweien diesen Rang zuerkennen, zwei Deutschen: Gerhart Hauptmann und Stefan George; aber zu den Größten würde ich sie sowenig stellen wie die ausländischen Gegenstände meiner Verehrung, einen Anatole France, eine Selma Lagerlöf. Selbst Ibsen ist

Digitized by Google

nicht auf den gleichen Rang mit Leſſing, Goethe, Schiller, mit Racine und Molière oder gar mit Dante und Shakeſpeare zu bringen; und der einzige Weltdichter nach Goethe wird doch wohl Tolſtoi geweſen ſein.

Man ſage nicht, dies Richten und Ranggeben ſei ein müßiges Spiel, und dazu ein anmaßendes. Anmaßend darf es, was ich hier ausſpreche, ſchon deshalb nicht heißen, weil es ſich ja keineswegs nur um meine perſönliche Anſicht handelt: ſelbſt wo ich dieſe betont habe, fehlen die Hintermänner wahrlich nicht. Müßig aber iſt dieſe Betrachtung ganz gewiß nicht; denn was kann zur Beurteilung der Gegenwart weſentlicher ſein als die Frage, was ſie dem ewigen Schatz der Menſchheit an großen Geſtalten zugefügt hat? Und da wäre es ein Unrecht gegen die Bismarck, Disraeli, Gambetta; gegen die Richard Wagner, Johannes Brahms, Hugo Wolf; gegen die Roſſi und Charlotte Wolter; gegen die Miquel und Lasker und Windthorſt, Gladſtone und Criſpi und Gambetta, wenn man ihnen tüchtige Bejahungen ohne Urſprünglichkeit und ohne die Souveränität des in ſeiner Art vollkommenen Typus vergleichen wollte. Unſere Weltliteratur ſteht zu der von 1800 bis 1830 wie die franzöſiſche Literatur zur deutſchen: ein höherer Durchſchnitt, aber viel weniger ragende Gipfel. Eine bedeutende Annäherung von Dichter und Publikum wie überhaupt von Führer und Gefolge; viele ſind berufen, aber auserwählt faſt weniger als je.

Daß dieſe Lage zu ſchwarzgalligem Peſſimismus uns keine Urſache zu geben ſcheint, habe ich ſchon ausgeführt. Aber als ich meine deutſche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts geſchrieben hatte, ſchalt mich Theodor Mommſen: ich ſetzte den Maßſtab herunter; er ſelbſt wollte nach Goethe als groß nur Mörikes Lyrik gelten laſſen — auch Kellers Lyrik ſchloß er nachdrücklich aus. Heute will ich dieſen Vorwurf nicht verdienen; daß jeder Poet, deſſen Verſe hinken, deſſen Gleichniſſe ſchief ſind und deſſen Gedanken taumeln, deshalb ſchon für genial und einen „ganz Großen“ erklärt wird, dafür iſt durch die Sintflut unſerer unkritiſch-kritiſchen Organe ohnedies geſorgt. Wir müſſen in einer Zeit des Afterheroenkults und des Winkelgötzendienſtes mit um

Digitized by Google

so viel stärkerer Entschiedenheit das wirkliche Maß der Größe abzuschätzen versuchen. Sehen wir aber selbst von dem letzten Prädikat ab, das auch die Weltgeschichte nur so wenigen Herrschern gewährt hat und unumstritten fast nur einem Alexander, Karl, Peter und Friedrich, so bleibt auch dann noch nicht allzuviel aufzuzählen. Gewiß, die deutsche Literatur, wir haben es gezeigt, ist an starken und originellen Begabungen reich; aber vom weltliterarischen Standpunkt dürfen wir mehr als jene beiden nicht in Anschlag setzen. Interessante Gärungen erfüllen die seit lange fast stockende Literatur Frankreichs; in Nordamerika scheint eine mehr als koloniale, eine echt nationale Literatur im Entstehen. Aber so wichtig diese Momente für die französische oder amerikanische Literaturgeschichte sind — die Weltliteratur hat ihr Ergebnis vorerst abzuwarten. Was dann bleibt für den Augenblick an Individualitäten im höheren Sinne, an Erscheinungen, deren Originalität weltliterarische Bedeutung hat? Eine Literatur, so muß ich urteilen, und ein Dutzend Dichternamen.

Ich kann es nicht verhehlen und habe es ja auch bisher nicht verhehlt, daß mir im Augenblick für die Entwicklung der Weltliteratur keine Nationalliteratur so bedeutend scheint wie die unserige. Chauvinismus darf das nur schelten, wer übersieht, wie bereitwillig und überzeugt wir für frühere Perioden denselben Rang der französischen, der russischen und skandinavischen Literatur eingeräumt haben. Und wie wenig wir die Literaturen nach der politischen Macht abschätzen, kann unsere hohe Bewertung der Dichter Belgiens beweisen.

Einiges schon Gesagte zu wiederholen wird unvermeidlich sein. Aber wir versuchen, diesmal jede Individualität in ihrem vollen Umfang hervortreten zu lassen, wo wir sonst nur einzelne Seiten zeigen konnten. Wir haben deshalb auch die deutsche Literatur nach ihrem Gesamtcharakter zu befragen. Was unterscheidet sie, nicht bloß heut, sondern dauernd, von den Literaturen anderer moderner Kulturnationen?

Zu dem Versuch, diese Frage zu beantworten, bin ich durch einen besonderen Anlaß gekommen. Immer wieder hat mich die Tatsache beunruhigt, daß die deutsche Literatur in England auch

Digitized by Google

nicht dem geringsten Verständnis begegnet. Es hat ein paar gute Kenner unserer Dichter gegeben und sie waren natürlich auch Freunde dieser Dichtung: Carlyle, Archer, Gosse. Aber Carlyle konnte einen Mann von Lord Jeffreys Verstand nicht überzeugen, daß Goethe etwas anderes schreibe als sittenlosen Unsinn; Walter Scott, Coleridge, de Quincey konnten Swinburne oder Stevenson nicht dazu bringen, daß sie deutsche Bücher lasen, und Ruskin nicht davon abbringen, deutsche Bücher zu verbieten; und Gelehrte wie Herford und Robertson, Furnivall und Skeat haben einen so feinsinnigen Kritiker wie Symonds nicht dazu überredet, in seiner Darstellung der neueren Romantik neben den Gérard de Nerval und Stephane Mallarmé auch ihre deutschen Ahnen zu berücksichtigen; haben einen so angesehenen Literarhistoriker wie Saintsbury nicht verhindern können, in einer ahnungslosen Darstellung der deutschen Literatur des neunzehnten Jahrhunderts den unbedeutenden Namen Friedrich Hebbels zu übersehen ... Die glückliche Wirksamkeit eines William Archer, eines Edmund Gosse hat doch nicht zur Folge, daß englische Besucher in Berlin oder München oder Dresden ein modernes deutsches Drama mit dem gleichen Interesse beschauen, mit dem wir die Produktion eines Wilde oder Shaw verfolgen. Natürlich geht diese vorurteilsvolle Blindheit ungeprüft nach den Kolonien weiter, und ein Literarkritiker von der Bedeutung eines Brander Matthews muß nach Jahrzehnten als neue Entdeckung verkünden, was unsere Kritik längst gelehrt hat; z. B. daß Ibsen ein ausgezeichneter Techniker ist, der von Sardou und Dumas viel gelernt hat ... Oder er schreibt über moderne Regie, ohne von Max Reinhardt die geringste Kenntnis zu haben — trotzdem doch auf diesem Gebiet sogar in englisch geschriebenen Aufsätzen, von William Archer nämlich, zu lernen war.

Eine solche Fremdheit läßt sich durch Nietzsches Urteil über den natürlichen Bruderhaß nicht allein erklären; auch nicht durch die politischen Stimmungen seit dem Tag von Belle-Alliance — ein Name, der kein Wahrzeichen werden sollte! Es hat doch auch deutschfreundliche Epochen in England gegeben, besonders in den ersten Jahren der Königin Viktoria. Aber eine Epoche, in

Digitized by Google

der man in England für Goethe und Heine oder gar für Schiller und die Romantiker auch nur eine Spur lebendigen Interesses außerhalb der engsten Kreise aufgebracht hätte, hat es nicht gegeben. Ich glaube nicht, daß eine so tiefgehende Unkenntnis kultureller Verhältnisse zum zweitenmal zwischen zwei europäischen Kulturvölkern zu finden ist, wie sie zwischen dem englischen Volk und der deutschen Poesie besteht.

Ich darf behaupten, die Schuld liegt nicht an den Deutschen. Sie liegt auch nicht ganz an dem bösen Willen der Engländer; aber doch ist bei ihnen etwas von dem dabei, was die Theologen „Herzenshärtigkeit" nennen. Sie haben von unserer Literatur (und von unserer Kultur überhaupt) eine unzutreffende Vorstellung; und sie *wollen* dabei bleiben, mindestens: sie geben sich durchaus keine Mühe, umzulernen. Aber sie werden es müssen, denn ihre eigene Kultur ist in einer Umwandlung begriffen, die sie unseren Anschauungen näherbringt. Und damit unserer eigenen Literatur; denn es handelt sich um die Auffassung vom Wesen der Dichtung und des Dichters überhaupt. Hier, nicht in der Würdigung des einzelnen Werks, liegt der große Gegensatz. Und eben deshalb können wir für die Individualität der deutschen Literatur nirgends mehr lernen — als aus der englischen Ablehnung.

Die englische Kultur, und so auch die englische Dichtung, ist stockkonservativ wie das englische Leben, und sie vertritt heute allein noch denjenigen Typus der Literatur, der in der Antike der einzige bei allen Nationen war, die Literatur überhaupt besaßen. Oskar A. H. Schmitz hat in seinem geistreichen Buch über Disraeli scharfsinnig bemerkt, die Juden würden von den modernen Völkern deshalb so schwer verstanden, weil sie (soweit sie eben nicht nationalisiert sind) der einzige lebende Überrest antiker Existenz seien. In demselben Sinn kann man sagen, die englische Literatur sei die einzige Insel antiker Tradition, die aus der Sintflut moderner Auffassungen aufrage — soweit sie nicht eben auch modernisiert ist. Denn freilich behauptet Chesterton, die englischen Romantiker hätten in ihren Dichtungen eine wildere Revolution durchgeführt als die Franzosen in ihren Taten; aber

Digitized by Google

selbst soweit diese Hyperbel haltbar ist, ändert sie wenig an unserem Satz: denn gerade Shelley und Keats, auf die er sich beruft (und die uns Deutschen freilich hundertmal mehr bedeuten als die ganze Seeschule; wie seine Natur zu der ihren steht Shelleys Poesie zu der Wordsworths: Ozean gegen Binnensee!) — gerade Shelley und Keats sind in jedem Sinne „antikisch", Aristokraten in der Poesie bei aller Demokratie der Gesinnung.

Aristokratisch nämlich ist alle ältere Dichtung, und das in dreifachem Sinn: der Stoffwahl, der Formgebung, der Auffassung des Dichterberufs. Die attische und erst recht die maßgebende römische Dichtung sind, um es englisch auszudrücken, Literatur von Gentlemen für Gentlemen; die englische Literatur, um es lateinisch zu benennen, ist eine solche von und für viri boni. Alle „moderne" Literatur aber ist demokratisch — und gerade hierin ist die deutsche Literatur die modernste — die russische allein ausgenommen.

Die aristokratische Stoffwahl läßt alle naiven Völker nur von Göttern und Königen singen, von Schlachten und großen Festen; das Alltägliche — wozu ihr auch die Liebe gehört! — überläßt sie dem intimen Privatbetrieb; der großen Tradition, der genauen Aufzeichnung, der festen Weitergabe wird es sowenig gewürdigt wie etwa die Erlebnisse, die ein modernes Tagebuch ausfüllen. Oder es handelt sich in semitischer und indischer Poesie um die großen Fragen der menschlichen Gesamtexistenz; schon das Buch Hiob, das für den Einzelnen Gerechtigkeit verlangt wie Pentateuch und Propheten für das Volk, ist ein Symptom der „Décadence". — Aristokratisch ist die Form; was noch heut von der „vornehmen Haltung" gilt, ist ihr Ideal: ungezwungene Sicherheit in Formen, die die Distanz wahren. Die dichterische Einkleidung wird als ein Festkleid getragen, das mit Andacht „gewebt" oder „geschmiedet" wird wie der Peplos der Athene oder wie die ehernen Götterbilder. Niedrige Worte werden vermieden, seltene gesucht. Vergleiche, Beiwörter, Tropen dienen der bewußten Aufschmückung der Rede, wie der fromme Katholik das Bild des Heiligen schmückt. — Und drittens: der Dichter ist für die antike Auffassung der begnadete Mann, der

Digitized by Google

einem auserlesenen Kreis die Stimmung erhöhen darf (ihn hochgemut machen, wie der Kunstausdruck der Minnesänger lautet). Vor dem Fürsten singt Demodokos bei den Hellenen und Widsid bei den Angelsachsen; vor der großen Gemeinde, ihrem höchsten irdischen Herrn, lassen die Sänger Hochzeits- und Totengesang ertönen.

Die Evolution der modernen Literatur beruht nun dadurch auf einer Demokratisierung dieses Begriffs. Vor allem in der Stoffwahl. Die „niederen Gattungen" sind in die Rechte der höheren eingetreten — es hat sich erfüllt, was jener Aristokrat als die Tendenz der Französischen Revolution bezeichnete: „L'antichambre veut entrer dans le salon." Das Epos starb und an seine Stelle trat der Roman: die alte „Erzählung" mit Hilfsmitteln und Ansprüchen der großen Epik. Der Gesang, den die ganze Heeresgemeinde vor und nach der Schlacht, der ganze Stamm bei der Frühlingsfeier anstimmte, lebt nur noch verkleinert im evangelischen Kirchengesang und noch weiter reduziert im Sang der Kommerstafel fort; überall sonst hat ihn die individuelle Lyrik beerbt — diese aber hat ihre stärkste Wurzel in dem Liebeslied, das einst nur für die Umworbene bestimmt war und also von dem hohen Kreis der „Literatur" ausgeschlossen blieb. Endlich das Drama hat viel von seiner gottesdienstlichen Form gewahrt (schon weil deren Abbild im wirklichen Ritus der Kirche erhalten blieb); aber der moderne Realismus hat ihm die letzten Reste von „Feierlichkeit" abgestreift und volkstümliche Maskenspiele mit dem Kostüm der antiken Tragödie bekleidet. —

Dieser mächtigen Entwicklung hat kein Kulturvolk sich entziehen können. Das klassische Frankreich, das in der Frage der Form am längsten die alte Anschauung wahrte, kapitulierte zuerst vor dem Roman. Das allezeit antikisierende Italien nahm mit Petrarca den ersten modernen Lyriker in den Kanon der Kassiker auf; denn der mittelalterliche Minnesang ist soziale Tendenzpoesie mit Anlehnung an religiöse Formen. Am konsequentesten aber hat sich gegen die Demokratisierung der Stoffwahl England gewehrt — am folgerichtigsten Deutschland sie durchgeführt. Den Deutschen und — der Welt gab Lessing (und nicht Diderot!) das

Digitized by Google

erſte moderne Schauſpiel, indem er die Technik des alten Luſtſpiels auf tragiſche Motive anwandte — der direkte Ahn Ibſens; ihnen gab Goethe im „Werther“ den erſten Roman der Individualität — was Rouſſeau nur erſt verſucht hatte; und von Anfang an iſt ihre Lyrik perſönlicher als die eines anderen Volkes. England aber hat das Drama in der Heimat Shakeſpeares lieber abſterben als ſich verjüngen laſſen; hat den Bekenntnisroman höchſtens in der äußerlichen Form eines Tendenzromans von Mrs. Humphry Ward geduldet; und hat Lord Byron die poetiſche Darſtellung ſeiner eigenen Perſönlichkeit in der Lyrik nie verziehen.

So iſt die ſchroffe Ablehnung der deutſchen Literatur durch den Engländer verſtändlich.

Der uralte Unterſchied der „höheren“ und „niederen“ Gattungen iſt von dem ariſtokratiſchen Sinn Britanniens zwar auch nicht vollkommen gewahrt worden, aber doch ungleich ſtrenger als bei uns. Am augenſcheinlichſten tritt dies in der heute wichtigſten und beliebteſten Gattung hervor: in der des Romans. Der engliſche Roman will auch heut noch wie zur Zeit von Fielding und Smollett nichts anderes ſein als eine Erneuerung der uralten „Erzählung“ — gern mit etwas Moral, noch häufiger mit einigem Humor ausgeſtattet, aber höchſtens bei George Elliot (die deshalb auch den Ruhm der Dickens und Thackeray nicht errang) mit wirklicher Geſtaltungspſychologie ausgeſtattet. Es iſt kein Zufall, daß der Engländer das eine Wort novel verwendet, wo wir „Novelle“ und „Roman“ ſcheiden, „Novelle“ als Fortſetzung der alten abenteuerlichen „Erzählung“, Roman als „modernes Epos“. Unſer Roman ſtellt eben ganz andere Anforderungen als der der Engländer und pflegt dafür andere zu vernachläſſigen, die ihnen ſelbſtverſtändlich ſcheinen. Das Epos ſchildert den Weg eines Helden zu einem beſtimmten Ziel, Beſiegung Hektors, Befreiung der Penelope, Gründung des Römervolks, Tötung eines Drachens, Rache für einen Mord. Wie der Held durch alle Hinderniſſe hindurch dies Ziel erreicht, das macht das Hauptintereſſe aus in Odyſſee und Nibelungenlied, Beowulf und Pilgrim's Progress. Hiermit iſt ſchon in dem alten Epos der Gedanke einer inneren Entwicklung nahegelegt, und in Achilleus

Digitized by Google

oder Kriemhild sogar durchgeführt. Im Parzival, im Simplizissimus wird sie die Hauptsache — und bleibt es im deutschen Roman. — Nicht so in England. Hier wird nach wie vor daran festgehalten, daß es im Roman nur auf zwei Dinge ankomme: auf das „Abenteuer" — d. h. das spannende Ereignis — und auf die Form des Vortrags.

Hieraus geht nun eine grundsätzliche Verschiedenheit zwischen deutscher und englischer Praxis und Theorie des Romans hervor. Ein Buch wie Jane Austens „Pride and Prejudice", das drüben vielfach für den besten englischen Roman erklärt wird, sagt uns wenig: die Charaktere machen kaum eine Entwicklung durch, treten vom Schauplatz beinahe so ab wie sie auftraten und lassen das, was von seelischer Veränderung in ihnen vorgeht (den Sieg der Liebe über Stolz und Vorurteil) eigentlich nur nachträglich erraten. — Aber die typischen Charaktere sind mit Anmut und Sicherheit gezeichnet; der Dialog ist vortrefflich und der Bericht leicht und gefällig. Vor allem aber bleibt dem Hauptmotiv, eben die Überwindung der psychologischen Hindernisse durch die wachsende Zuneigung und die Gunst der Verhältnisse, ein unverlierbarer Reiz.

Nehmen wir auf der anderen Seite unseren „besten Roman": Goethes „Wahlverwandtschaften". Hier ist zunächst beiläufig zu bedenken, daß das englische Publikum an die „Moralität" des Romans andre Ansprüche erhebt als das deutsche: zu engherzig, wie wir geneigt sind anzunehmen, während den Briten unsere Anschauungen in diesem Punkte zu lax erscheinen. Doch hängt diese Frage untrennbar mit anderen zusammen, über die noch zu reden ist. In den „Wahlverwandtschaften" scheint uns eine merkwürdige psychologische Entwicklung mit größter Feinheit beobachtet, mit höchster Kunst dargestellt. Aber wir verstehen, daß sie manchem Leser nicht „interessant" im landläufigen Sinne des Wortes scheint, weil er mehr Spannung und äußere Bewegung wünscht. Und was die Form angeht, so ist wohl die erzählende Prosa in Deutschland nie zu höherer Vollendung gebracht worden, aber wir begreifen dennoch, daß ein feineres Ohr selbst hier eine große Stilvermischung fühlt, weil zu viel von dem getragenen Ton des Epos in die „unfeierliche" Gattung über-

Digitized by Google

nommen sei. Während auf der anderen Seite sich die Kritiken in englischer Sprache nicht darüber beruhigen können, daß Werther von Kohlköpfen spricht; das scheint ihnen wieder unliterarische Alltagssprache.

Die gleiche Empfindung einer Stilvermischung haben nun umgekehrt wir Deutschen bei der englischen Lyrik.

Die Deutschen halten sich für das Volk der Lyriker, wohl nicht nur, weil die Lyriker, und doch wohl auch die großen Lyriker, nirgends so zahlreich sind, sondern auch weil keine Nation fremde Lyrik so anteilvoll würdigt wie die unsere. Béranger und Musset, Byron und Burns, Carducci und Petöfi, Verlaine und Verhaeren haben bei uns vielleicht mehr, vielleicht wärmere Freunde als in der Heimat — wenn man wenigstens bei Burns mit „Alt-England" rechnet und freilich nicht mit Schottland allein! Dennoch ist der Anteil der englischen Lyrik an diesem deutschen Pantheon der Liederfänger merkwürdig gering, zumal der der neueren. Swinburne, gewiß ein großer Lyriker, ist kaum bekannt; Tennyson war beliebt, aber doch nicht entfernt nach englischem Maßstab geschätzt, Coleridge vergessen. Von Browning, den nicht einmal seine Landsleute verstehen, müssen wir ganz absehen. Und am meisten wird es die Engländer verwundern, daß ihr Liebling Wordsworth uns schlechterdings nichts sagt und nichts bedeutet; jeder deutsche Leser wäre geneigt, das Urteil John Stuart Mills zu unterschreiben: das sei ein Dichter für unpoetische Gemüter . . .

Und wiederum: englische Kritiker wie Matthew Arnold, amerikanische wie Sidgwick oder die Verfasserin von „Elisabeth und ihr deutscher Garten" gehen kühl und geringschätzig gerade an dem vorbei, was uns der höchste Triumph deutscher Lyrik scheint. Kaum werden Goethe und Heine hochgehalten, Hölderlin, Novalis, Eichendorff, Lenau, Mörike, Storm sind nicht über den Kanal gedrungen; auch nicht das deutsche Volkslied, auch nicht (nach Luthers Zeit) das deutsche Kirchenlied, und nicht das deutsche Studentenlied. (Doch nein! Jetzt führen sie ja „Alt-Heidelberg" in London wie in Tokio auf!)

Und hier glauben nun wir vom Standpunkte des ästhetischen Prinzips das größere Recht auf unserer Seite zu haben. Für

Digitized by Google

unſer Gefühl ſteht die engliſche Lyrik gerade in den am meiſten charakteriſtiſchen Vertretern, gerade in Browning, in Wordsworth, ja oft ſelbſt bei Roſſetti und Morris — und nicht ganz ſelten ſogar bei Shelley — der Proſa zu nahe, der glorreichen engliſchen Proſa freilich, einer Proſa großartiger mündlicher Beredſamkeit, die aber doch unlyriſch bleibt und unlyriſch wirkt in Lied und Ballade. Wie rein lyriſch klingt daneben die zarte Muſik der Goethe, Lenau, Mörike; oder noch der weniger „engliſchen“ Lyriker: des Schotten Burns, der kosmopolitiſcher gefärbten Poeten Keats, Tennyſon, Swinburne! Für unſere Empfindung ſind Carlyle und Ruskin größere Lyriker als Wordsworth oder Coleridge, denn in ihrer Proſa findet die ſtarke Bewegung der Seele einen freieren Ausdruck als in der rhetoriſchen Dichtung jener Lyriker, und der Rhythmus ihrer Perioden klingt uns muſikaliſcher als die konventionellen Reime ſelbſt bei den präraffaelitiſchen Poeten. Jeremy Taylor, der Prediger, iſt uns mehr Dichter als Keble mit ſeinem „Chriſtlichen Jahr“, Sir Thomas Browne mehr als Meredith, und der Proſaiker Newman (wie der Proſaiker Ernſt Moritz Arndt!) mehr als der Versdichter.

Am wenigſten grell iſt der Gegenſatz im Drama: hier finden in beiden Ländern die alte Tragödie großen Stils und die alte Komödie volkstümlicher Art ſich auf der mittleren Linie zuſammen.

So iſt alſo die Demokratiſierung der Form bei uns viel entſchiedener durchgeführt als in England. Alle Gattungen ſind bei uns der einfacheren volkstümlicheren Art angepaßt: nicht bloß, wie in der ganzen Welt, das Drama; nicht bloß, wie faſt überall, der Roman, ſondern auch die Lyrik, die bei uns im Bann der Muſik blieb, während ſie in England Vorleſedichtung wurde. Jene Verbindung individueller Empfindung und einfacher Form, die wir als höchſte Blüte der Lyrik ſelbſt bei kleineren Meiſtern, bei Uhland, bei Storm zuweilen beglückt nachempfinden, wird von den engliſchen Lyrikern, wie uns wenigſtens ſcheint, ſelten geſucht und ſeltener erreicht.

Dies hängt denn auch mit dem dritten Punkt der Wandlung zuſammen: das Verhältnis zwiſchen Dichter und Publikum iſt

Digitized by Google

bei uns ein anderes als in England, demokratischer und, für unser Urteil (trotz den hohen Ziffern englischer Auflagen!), glücklicher bei uns. Unser Publikum ist nicht das ganze Volk, aber es ist wirklich ein erheblich größerer Teil des Volkes als in England! Noch immer schreibt der englische Dichter für einen mehr oder minder aristokratisch umgrenzten Kreis. Selbst Byron schrieb gegen seine Standesgenossen nur für seine Standesgenossen; selbst Dickens wollte nur auf das „bessere" Bürgertum wirken. Wenn Ruskin oder Morris für die Arbeiter, für das ganze Volk schreiben wollten, blieben sie in ihrem hohen Ton, und der einfache Arbeiter, der bei uns „Wilhelm Tell" und Heines „Buch der Lieder" und Gustav Freytags „Soll und Haben" liest, würde schwerlich in der reichen englischen Literatur viel finden, was wie diese Dichtungen ihm ebenso verständlich wäre wie den Besten seines Volkes. Erreicht hat das wohl nur Ein englischer Dichter: Sir Walter Scott; und er ist ein Schotte und ein Schüler der Deutschen! Freilich — Sir Walter bedeutet mit seiner typischen, wenig auf Psychologie zielenden Erzählungskunst den Abschluß einer Jahrtausende ausfüllenden Epoche in demselben Augenblick, in dem die deutsche Dichtung, der er so starke Anregungen verdankte, mit jener alten Tradition endgültig brach.

Seit Goethe (dem Klopstock und schon Günther vorangegangen waren) ist uns der Dichter ein neuer Begriff geworden, wir haben es schon ausführlich darstellen müssen. In den alten Zeiten war er ein Beauftragter, ein Bote Gottes an das Volk, oder des Volks an Gott. So bildeten die Dichter eine Aristokratie, eine Gemeinschaft, deren Mission den Mitgliedern von obenher zuteil ward. Der Dichter ist ein Priester im Sinn der katholischen Kirche: gesalbt zu heiligem Amt, das nur der Gesalbte ausüben darf. — Demgegenüber hat sich bei den Germanen schon früh eine Auffassung geregt, die der protestantischen vom Wesen des Priestertums vergleichbar ist. Jedermann ein Priester; der eingesetzte Priester nur durch ein größeres Maß von Begabung und Anerkennung ausgezeichnet. Diese Idee findet ihren Ausdruck nicht etwa nur dadurch, daß wohl nirgends so viel gedichtet wird wie in Deutschland (gerade wie gewiß nirgends so viel ge-

Digitized by Google

predigt wird!), sondern vielmehr noch darin, daß jeder Dichter unmittelbar mit seiner Persönlichkeit, mit seinem Selbst hervortritt. Wir verlangen nicht, daß er etwas zu melden habe, was alle angeht; uns genügt es, wenn er seine eigensten Empfindungen, seine persönlichen Erlebnisse, die intimsten Zustände seines inneren Lebens dichterisch umzuformen weiß. Intime Poesie in diesem Sinne hat es vor Goethe nur vereinzelt gegeben: gleichsam zufällig ist in Dante, in Molière, in Swift persönlichste Empfindung zum Worte gelangt. Goethe aber sah alle seine Dichtungen als „Bruchstücke einer großen Konfession" an, als Bekenntnisse, so intim, so offen, so ehrlich wie die im Beichtstuhl. Seiner Auffassung sind beinahe alle bedeutenden Dichter gefolgt, und wem der unmittelbare Ausdruck versagt blieb, der legte ihn wie Grillparzer oder — zuweilen! — Hebbel in seine dramatischen Figuren, wie Heyse oder Keller in seine Epik.

Natürlich blieb diese Entwicklung auf Deutschland nicht beschränkt. An ihr haben die englischen Dichter alle teil, die uns am nächsten stehen: Burns, Byron, Shelley, Keats — die deshalb auch alle in ihrer Heimat zunächst auf entschiedene Ablehnung stießen — Burns ausgenommen; der stand nicht in der „Gesellschaft", und deshalb ward ihm solche Selbstenthüllung gestattet. Selbst in Frankreich, dessen Tradition sich gegen die Selbstoffenbarung sonst wehrte, hat der Halbgermane Verlaine Bekenntnisdichtung gegeben. Aber den neueren Engländern (und ihren amerikanischen Schülern) scheint diese Auffassung des Dichteramts fremder als ihren Vorfahren von 1800. Sie wollen auch heute noch für die Poesie einen allgemeineren Inhalt und mißbilligen die individuelle Selbstdarstellung. Sie verwerfen sie so kräftig, daß der Schriftsteller, der sie doch versucht, in die gewaltsamen und verzerrten Gebärden der Oskar Wilde und Bernard Shaw gerät. Sie interessieren sich für das intime Leben des einzelnen sowenig wie die alten Hellenen — man vergleiche nur selbst noch die eingehendste und berühmteste englische Biographie, Boswells Leben Johnsons, mit Goethes oder Justis Winckelmann oder mit unseren Goethe-Biographien; daß ein Dichter gar sich selbst vor aller Augen enthüllt wie Rousseau oder wie

Digitized by Google

Hebbel, das mißfällt noch mehr dem sozialen als dem moralischen Sinn der Engländer; und wer sich völlig frei ausspricht, verwirkt in diesem Bereich fester und geheiligter Formen den Namen eines Gentlemans — und hieße er George Noel Lord Byron.

Hilft diese Vergleichung, wie ich hoffe, die Verschiedenheiten, aber auch überhaupt die Eigenheiten derjenigen beiden Literaturen ins Licht stellen, die unter allen in der Gegenwart vielleicht am weitesten voneinander abstehen (gerade wie die englische Sprache in ihrer Entwicklungstendenz der deutschen ferner steht als die französische oder italienische), so braucht zur Charakteristik der übrigen Nationalliteraturen dem, was wir schon gelegentlich anzumerken hatten, nur noch wenig beigefügt zu werden. Denn sie stehen eben alle vermittelnd zwischen dem Extrem einer fast lediglich auf die Individualität und einer fast ganz auf die Tradition gestellten Kunst. Die merkwürdigste Stellung nimmt die russische Literatur ein, in der älteste und jüngste Eigenart sich wundersam berühren; die Uhr zeigt zwölf, Mittag oder Mitternacht? — Im wesentlichen ist der großen russischen Literatur der Neuzeit (und schon die Puschkin und Lermontow gehen uns nichts mehr an!) der vorhistorische Charakter der uralten „chorischen" Poesie eigen: das Volk singt selbst durch den Mund seiner Sänger. Mehr noch als in England sind die „großen Gattungen", und mit ihnen auch die Lyrik, erstickt von der demokratischen Erzählungskunst. Was aber nun die Gogol, Dostojewski, Tolstoi, Gorki erzählen, ist nicht typisch, sondern allerindividuellster Beobachtung entnommen, höchst persönlich (und tendenziös) aufgefaßt: ein Stück Nation durch ein Temperament aufgefaßt. Der Dichter möchte nur Vorsänger sein und verzehrt sich — Tolstoi! — in der Sehnsucht, seine individuelle Begabung auszulöschen; Genies wider Willen sind diese Gogol und Dostojewski zu unseren erzwungenen „Genies" wie Grabbe und selbst dem Lenau der zweiten Lebenshälfte der prägnanteste Gegensatz. Ein Dichter will das Epos seines Volkes schreiben — und Wilhelm Jordan posiert als germanischer Homer, während er ein höchst subjektives Gedicht aus gelehrten Anklängen aufbaut; Leo Tolstoi aber läßt sich von dem

Digitized by Google

Genius, der 1812 Moskau verbrennen ließ, den Roman „Krieg und Frieden“ diktieren.

Dieses Auftauchen aus der Volksseele bei Dostojewski und Gorki, dies Eintauchen in die Volksseele bei Tolstoi und in Turgenjews besten Werken gibt ihrer Poesie auch die eigentümliche Sentimentalität, die Dostojewski und Gorki hinter der Härte ihrer Umrisse verbergen, Tolstoi bei der Zeichnung der wildesten Greuel (in der „Macht der Finsternis“) nicht verleugnet. Und ferner: es hält sie von jedem „Ästhetentum“ diametral entfernt; was in Tolstois Protest gegen Shakespeare als „dem Künstler“ so überdeutlich zutage tritt wie in Dostojewskis Haß auf die Bildung Deutschlands und des ganzen Westens. Dostojewski ist der konsequenteste aller Naturalisten: er löst den Menschen in lauter Momente auf, die mit unerhörter Schärfe beobachtet sind; aber bei aller Größe der Einzelerfassung bliebe das Ganze — was es zuweilen wirklich wird — ein Kinematograph der Seele, bildete nicht das nationale Pathos, die leidenschaftlich gefühlte Einheit mit der größten ihm erreichbaren Gesamtheit (denn er kennt weder „Christentum“ noch „Kulturwelt“ — er kennt nur Rußland!) eine große Einheit um alle seine Gestalten. Aber auch Tolstoi haßt die bewußte Kunst und feindet sie bei dem „Europäer“ Turgenjew an.

Aber da die drei Männer geniale Persönlichkeiten sind, oder mindestens zwei von ihnen (Turgenjew war vielleicht nur ein sehr großes Talent der Anpassung), so bleiben auf dieser nationalen Grundlage genug der Verschiedenheiten. Eins hat vor allen dreien Gogol voraus: was der Literaturhistoriker Lemcke bei unseren Barockkünstlern „die Weiträumigkeit der Phantasie“ nannte. Die unübersehbaren Steppen wirken bei Gogol so riesenhaft wie auf gewissen kleinen Gemälden Ferdinand Hodlers der Genfer See; und von dieser echt slawischen Gabe, gleichförmige Massen sinnlich wahrnehmbar zu machen, hat Turgenjew (vor allem im „Tagebuch eines Jägers“) mehr geerbt als der Stubenmensch Dostojewski. Und auf der anderen Seite verschwindet bei Gorki — den man den vier Großen doch nur mit vielen Vorbehalten beigesellen darf — alles neben der Einzelfigur; es ist ein Dosto-

Digitized by Google

jewski der Einzelheiten, während bei Turgenjew, mehr noch bei Tolstoi, hinter jeder Einzelgestalt ein schwerlastendes Gefolge steht. Gogol der große Vorbereiter; Gorki der dekadente Epigone — zwischen ihnen bleibt der Glanz der russischen Literatur beschlossen in den drei großen Namen Turgenjew, Dostojewski, Tolstoi.

Wohl wollen die „Slawophilen" in Turgenjew fast einen Renegaten sehen, einen Mann, der das nationale Wesen verleugnet, der das russische Geheimnis den Fremden überliefert, der die stetige Entwicklung zerstört habe. All das kann auch gegen den großen Gründer der russischen Weltmacht gesagt werden und ist gegen Peter den Großen gesagt worden; aber so notwendig wie zu den Zeiten des Schiffszimmermeisters in Saardam war es zu denen des Emigranten von Paris und Baden-Baden, daß die Führer der russischen Intelligenz den Fremden die Werkzeuge abkauften — auch um sie zu besiegen.

Eine dämonisch-gewalttätige Natur freilich wie der wilde Zar ist Turgenjew keineswegs. Im Gegenteil kommt in ihm am stärksten die elegische, ja weichliche Seite des Slawentums zur Geltung. In allen Werken Turgenjews tönt die stille, ergreifende Melodie der russischen Volkslieder. Die melancholische Ergebenheit, die natürliche Frömmigkeit dieser Volksgesänge und Volksmärchen erfüllt auch die Novellen und Romane des ausgewanderten Dichters, den seine Heimat als einen „Westling", als einen Verleugner ihrer Religion und ihres Wesens heute am liebsten selbst verleugnen möchte. Turgenjew ist geborener Pessimist wie alle Russen. Ihm bleibt jene trübe „Steppenauffassung", die das Leben des Menschen wie eine große blütenarme Fläche ansieht, deren Melancholie die wenigen hohen Bäume und hellen Blumen mehr erhöhen als mildern. Und ihm bleibt auch, ein glücklicheres Erbteil von den Urvätern her, der scharfe Jägerblick für jede Spur, jede Einzelheit auf dieser großen, stillen, toten Fläche: seinem Rußland. Seine Novellen sind Kabinettstücke der Einzelbeobachtung; sein großer Roman „Väter und Söhne" ein Meisterstück der Beobachtung großer Zeitflächen und ihrer Atmosphäre. Er beobachtet lange, dann fühlt er plötzlich, daß er seine

Digitized by Google

Perſon „hat“, wie Ibſen, wenn er ſich monatelang mit ſeinen Phantaſiegebilden zuſammen eingeſperrt hat. Die epiſche Größe Tolſtois erreicht er ſowenig wie die pſychologiſche Tiefe Doſtojewſkis; neue Formen, wie dieſe beiden, hat er nicht geſchaffen, ſondern nur die beſonders in Frankreich längſt zur Blüte gebrachte mit neuem Inhalt gefüllt. Er malt ruſſiſches Leben, aber mit „weſtlichem“ Stift.

Niemand aber kann in ſtrengerem Sinn ein nationaler Autor und ein Erfinder neuer literariſcher Formen heißen als Doſtojewſki. Seine ganze Schriftſtellerei quillt aus der Politik; denn dieſer Fanatiker, den die törichtſte Verkennung allein für einen Meiſter der Objektivität auszugeben vermochte, iſt vor allem der Prophet des politiſchen Rußland. Politiker iſt er vor allem, Staatsmann und noch mehr Heerführer ſeines Volkes, der wilde, rückſichtsloſe, aber für ſeine Nation leidenſchaftlich begeiſterte Hetman der nationalen Koſaken. Das religiöſe Element, ſo ſtark es in ihm hervortritt, iſt teils in dieſem nationalen ſchon enthalten, teils dient es ihm (bei Tolſtoi ſteht es gerade umgekehrt); das ſoziale aber hat ſich völlig unterzuordnen. Denn Doſtojewſki iſt nicht, wie Turgenjew, ein Mann der inneren, ſondern der äußeren Politik; die nordiſche Weltherrſchaft iſt das Ideal, dem all ſeine Gedanken und all ſeine Schriften dienen. Wie der Kampf gegen den Liberalismus unſeren Gotthelf, hat der Kampf gegen die europäiſche Kultur Doſtojewſki zum Schriftſteller gemacht. Und Propagandiſt wie Gotthelf, mußte er wie dieſer Romanſchriftſteller werden. Der beſchauliche Turgenjew iſt für die Novelle geboren; Doſtojewſki muß ſeine Geſtalten durch eine Entwicklung führen. Er muß ſie zu einem beſtimmten Ziel bringen: jedes ſeiner Bücher iſt eine Kampfgeſchichte, die mit dem Sieg des ruſſiſchen Prinzips endet. Und welches iſt dies Prinzip? Das der Einheit, des Aufgehens allen Eigenwillens in die von Gott geſetzte Ordnung, des Unterſinkens aller fremden, unorganiſchen Zutaten in dem mächtigen Strom altheimiſcher Überlieferung. Raskolnikow muß durch ſein Geſtändnis ſeinen Eigenwillen auslöſchen; die „Beſeſſenen“ müſſen untergehen, und übrig bleibt nur der ſanfte Tod eines Bekehrten, den die Berührung mit dem

Digitized by Google

Volke geheilt hat. Dahin führt Doſtojewſki ſeine Helden, wie Goethe die ſeinen zur inneren Selbſtbefreiung; und hat er das Ziel erreicht, dann faltet er fromm die Hände: die Seelen, die er ſchuf, hat er nun erlöſt. Erlöſt von dem Kampf, der ihn ſelbſt peinigt: dem der überlegenen Intelligenz mit der Weisheit auf der Gaſſe, dem der weſtlichen Kultureinflüſſe gegen einheimiſche Art.

Heilungen alſo ſind der Hauptinhalt all ſeiner Romane — aber freilich oft paradoxe Heilungen. Der iſt „geheilt“, der heimkehrt in das große Haus der Väter — der aufgeht in dem Willen ſeines Volkes, das ſelbſt längſt den Willen Chriſti zu einem Teil des eigenen Willens gemacht hat. Denn nur wenn alle ſich dahin bekehren, kann Rußland die Miſſion erfüllen, die ſeinem Propheten vorſchwebt: die Welt zu retten, indem es ſie zur Einheit unter dieſen einen Willen führt, indem es den Eigenwillen der weſtlichen Nationen dem ruheſtiftenden Zwang der ſtets im Oſten gepflegten Tradition unterwirft ...

Dieſe großartige Einheit des Wollens wirkt nun freilich äſthetiſch ermüdend. Die Geſtalten ſehen ſich ähnlich, die Reden wiederholen ſich wörtlich, die Gedanken bleiben unverändert. Nichts von der Beobachtungsgabe für Typen, die Turgenjew beſitzt; nichts von dem Reichtum epiſcher Erfindung, die Tolſtoi ſein eigen nennt. Es gibt für Doſtojewſki überhaupt keine Typen, überhaupt keine Erfindung: es gibt nur immer wieder denſelben Menſchen, der aus der Verzweiflung ſich emporringt oder untergeht.

Aber dieſer eine Menſch erſcheint dennoch in tauſend Formen; und dieſe wechſelnden Formen beobachtet der Dichter mit unheimlicher Schärfe und divinatoriſchem Hellſehen. Seine Menſchen ſprechen viel zuviel — unheimlich viel ſelbſt in den erregteſten Momenten; immer wieder muß er ſie ſich ausſprechen laſſen und ſchleppt ſie dazu mit ermüdendſter Technik von einem Beſuch oder einer Verſammlung im Kreis herum zu den anderen. Aber jedes Wort verrät eine neue Nuance des Seelenlebens, eine andere Schattierung jenes einen Erlebniſſes, das es allein für Doſtojewſki gibt: des Kampfes um den inneren Frieden. Nackt ſieht

Digitized by Google

er die Seelen vor ſich und muß ſie in immer neuen Stellungen zeichnen, wie Rodin die Körper. Ob dieſe Äußerungen jedes Augenblicks eine ganze zuſammengehörige „Individualität“ ergeben, danach fragt er nicht. Der Naturaliſt unter den Pſychologen, der Klaſſiker der inneren Naturnachahmung, kennt er, und er allein, keinerlei Stiliſieren der Geſtalten. Für den hyſteriſchen Halbaſiaten gibt es kein geſchloſſenes „Ich“, gibt es nur die wechſelnden Geſinnungen und Momente einer von den Trieben gepeitſchten Seele. In dieſer Momentpſychologie iſt Doſtojewſki von keinem Erzähler der Welt erreicht, geſchweige denn übertroffen worden.

So kommen zwei entgegengeſetzte Punkte zu ſeiner Bedeutung zuſammen: die Größe der Grundidee und die Schärfe der Momente. Was dazwiſchenſteht, verfließt; nur wenige Geſtalten ſieht man als Menſchen mit Turgenjewſcher Deutlichkeit oder Tolſtoiſcher Feſtigkeit vor ſich: der äußere Menſch verflüchtet ſich in einen raſenden Wirbel von Einzelerſcheinungen. Aber jede einzelne hängt mit der vorigen und nächſten innigſt zuſammen. Und eine unbedingte Wahrhaftigkeit läßt den Dichter, wo immer die Entwicklung ihn dazu zwingt, durch die ganze Skala der Empfindungen ſeinen Helden geleiten, der Tapfere muß feige zittern und der Egoiſt uneigennützig handeln — nicht wie bei dem jungen Tolſtoi aus fühlbarer Freude am Paradoxen, ſondern einfach weil der Menſch für ihn nichts iſt als ein langſam ſich abſpinnender Knäuel von Widerſprüchen — bis er Ruhe findet in der völligen Ergebung, die nichts mehr will als gehorchen.

So offenbart Doſtojewſki eine neue Welt. Den Ruſſen will er ſchildern und ſchildert er; aber rührt man ein wenig an, ſo iſt es doch der Menſch, den er darſtellt, der von Inſtinkten und Ahnungen beherrſchte wenigſtens — denn an den klar, mit ruhiger Erkenntnis handelnden glaubt er kaum. So ſchuf er eine neue Technik: die der vorausſetzungsloſen Nachahmung der menſchlichen Natur. Und es iſt mehr als wahrſcheinlich, daß dieſe Technik zu neu iſt, zu originell; daß ſie nur einmal von einer genialen Perſönlichkeit gehandhabt werden konnte, wie Strindbergs dramatiſche und Walt Whitmans lyriſche Technik. Aber die große

Digitized by Google

Kunſt iſt ewig; und wenn unſer Staunen über Doſtojewſkis Fern- und Naheſehen vielleicht längſt vergangen ſein wird, wird noch das große Epos aufrechtſtehen und die große, wahrhaft epiſche Kunſt eines Tolſtoi.

Auch er iſt wie jener ganz von einer Idee beherrſcht, und von einer nahverwandten: er iſt der Prophet des religiöſen Rußland wie Doſtojewſki, im Leben der frommere Orthodoxe, der des politiſchen. Doſtojewſki iſt ein gläubiger Chriſt, weil „der Ruſſe“ ein gläubiger Chriſt iſt; Tolſtoi iſt ein guter Ruſſe, weil „der Chriſt“ ſeine Brüder lieben ſoll.

Und ferner: Doſtojewſki iſt der „Zerriſſene“, der kranke Menſch, der Heilung vor allem für ſich braucht, und indem er ſeine Figuren zur Erlöſung führt, ſie auch ſich ſelbſt ſuggerieren möchte; Tolſtoi iſt der Mann des Mitleids, dem das eigene Wohlbefinden nur noch das Gefühl der Verantwortlichkeit für das Elend ſeiner Mitmenſchen ſteigert. Für Doſtojewſki gibt es nur Rußland, und er will es führen; für Tolſtoi gibt es nur Menſchen, und er will unter ihnen verſchwinden wie der Prinz in C. F. Meyers Ballade von den Söhnen Haruns:

Höreſt du die Straße rauſchen unter deinem Marmorſchloß?
Morgen bin ich dieſer Menge namenloſer Tiſchgenoß —
Blickſt du nieder auf die vielen Unbekannten, die dir dienen —
Einer ſegnet dich vom Morgen bis zum Abend unter ihnen!

Der Mann aus dem Volke iſt Tolſtois Ideal, und das ruſſiſche Volk beſiegt den großen Napoleon, weil es gleichſam nichts iſt als ein ſolcher Mann, einfach, ſchlicht und unbeſieglich. Dieſe Richtung gegen den „Einzelnen“, gegen Heroentum und Staatsanbetung erfüllt vor allem ſein großes modernes Epos „Krieg und Frieden“. Es iſt die Epopöe des ruſſiſchen Feldzugs; es iſt das Epos vom namenloſen Helden. Ein Epos in der großen Auffaſſung heroiſcher nationaler Begebenheiten, der verweilenden Breite, dem Figurenreichtum, iſt Tolſtois größtes Werk zugleich modern in der Auffaſſung, der Tendenz. — Auch „Anna Karenina“, kein Epos, nur ein großer Roman, iſt ein Kampfgedicht gegen den Einzelnen; durch das zufällige Wort eines alten Bauern wird der Held bekehrt und aus verzweifelten Selbſt-

Digitized by Google

mordgedanken zum Glauben, zur ruhigen Arbeit, zum Verzicht auf lauten Eigenwillen geführt; Anna aber, deren Liebesgeschichte fast zu schematisch genau als Gegenbild ausgeführt ist, kann sich nicht lösen und geht zugrunde. Tolstoi kommt hier, wie in seinen Dramen, Dostojewski nahe; aber er bleibt „Europäer" in der Erfassung und Darstellung deutlich umrissener Gestalten, unvergeßlicher Bilder. Das bleibt er sogar in der volkstümlichen Erzählung; die unvergleichlichen Parabeln, wie „das Korn" oder „Wieviel Erde braucht der Mensch?" oder gar das wunderbare Gedicht „Drei Greise" beweisen, wie tief ein moderner Dichter in die Volksempfindung eintauchen kann, ohne doch sich selbst zu verlieren.

Tolstoi steht als Psycholog zwischen Turgenjew und Dostojewski mitten inne. Ihm fehlt die wunderbar scharfe Analyse, mit der Dostojewski den Charakter in seine Momente auflöst; aber über die etwas äußerlich typisierende Charakteristik Turgenjews geht seine Ergründung der Seelen weit hinaus. Und ebenso steht es zwischen beiden in der Technik: er rundet nicht, wie Turgenjew, kleine geschlossene Kunstwerke ab, aber er bleibt auch nicht, wie Dostojewski, in der chaotischen Unordnung der nebeneinander hingeschleuderten Momente. Oder in der religiösen Auffassung; wir sehen in Tolstoi den Christen zwischen Dostojewski, dem russischen Orthodoxen, und Turgenjew, dem „dezidierten Nichtchristen" (um Goethes Ausdruck anzuwenden). Es ist zwischen ihnen doch auch der Unterschied der Generationen. Turgenjew sieht aus „Europa" nach Rußland, Dostojewski sieht aus Rußland nach Europa — Tolstoi sieht nur Rußland, weil er in jedem Landsmann „den Menschen" sieht und nationale Unterschiede kaum beobachtet. So vermittelt Tolstoi zwischen ihnen, wie er persönlich zwischen ihnen stand: Turgenjew beschwor noch auf dem Totenbette „Rußlands größten Dichter", wieder literarisch zu wirken, und Dostojewski erkannte in „Anna Karenina" wenigstens eine große Leistung an.

Vieles haben sie doch gemein — das Russische vor allem. Etwas Skizzenhaftes zeigt selbst Turgenjew. Alle drei haben ihre starke Lyrik in Erzählungen umgesetzt — Turgenjew ist in der Novelle am stärksten, Dostojewski im Roman, Tolstoi im Epos. Der Vers spielt bei ihnen gar keine, das Drama nur bei Tolstoi

Digitized by Google

eine Rolle, weil sie jede zu stark bindende Form vermeiden. Alle drei echt national, sind alle drei doch von fremder Kultur, zumal deutscher, stark mitbedingt, wenn auch Dostojewski fast nur negativ. Und als Menschen, sonst so verschieden wie möglich, sind doch alle drei opferbereite Männer von hoher Geradheit und Festigkeit; Märtyrer alle drei ihrer Überzeugungen. — Und treten sie vor das Gesicht ihrer Landsleute, ihrer Zeitgenossen, der Nachwelt, Hand in Hand, die drei ungleichen Brüder, so mögen sie wohl zu Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft jenes ergreifende Sprüchlein sprechen, das die frommen Wundergreise beten: „Drei sind wir, drei seid ihr — schützt uns für und für!“ —

Mit der russischen Literatur teilt die skandinavische zweierlei: die religiöse Grundstimmung und das starke nationale Empfinden. Sie ist auch, wie jene, eine „junge Literatur“; zwar von alten Ahnen, und durch Edda und Skalden eines der längsten Stammbäume sich rühmend, aber doch in ihrer gegenwärtigen Gestalt neben der russischen Literatur die jüngste von allen — denn die amerikanische ist ja erst im Werden. Wie Gogol, Turgenjew, Tolstoi, Dostojewski die Literatur des slawischen Nordens, haben Ibsen, Björnson, Brandes, Jacobsen die des germanischen Nordens neu geschaffen — glücklicher als jene, weil ihnen in Strindberg, Selma Lagerlöf, Kielland, Garborg eine Heerschar folgte, die die Tschechow, Garschin, Gorki überbot.

Die Dichtung der drei skandinavischen Länder ist sowenig von starken Verschiedenheiten frei, wie es einst ihre Mythologie war; und in der Tat zeigen sich die gleichen Eigenzüge schon, als Norwegen den starken Bauerngott Thor, Schweden den glänzenden Fruchtbarkeitsspender Frey, Dänemark den weisen Zauberer Odin zum Schutzpatron wählte. Aber wie jene drei großen Russen über alle Verschiedenheiten des Naturells die nationale Ader verbindet, so die nordischen auch; wobei trotz aller kosmopolitischen Züge der dänische Jude Brandes sowenig auszuschließen ist als wegen des deutschen oder finnischen Blutes in ihren Adern Ibsen oder Strindberg.

National ist in allen, Jacobsen und Selma Lagerlöf hier ausgenommen, der politische Eifer, der wohl auch an Kirchturms-

Digitized by Google

interessen hängen bleibt. National ist bei diesen Nationen von uralter Sprachkultur das Interesse für sprachliche und stilistische Feinheit, für Sicherheit der Technik, für lyrische Rhythmisierung — und hierin stehen sie von den Russen ab, die erst in den Urwald Wege bahnen müssen. Endlich vor allem ist ihnen das leidenschaftliche psychologisch-pädagogische Interesse gemein: der Versuch, die Menschenseele zu ergründen, um auf sie zu wirken. Tolstoi will erziehen, aber er setzt dabei keinerlei Individualität voraus: für jeden gilt das gleiche; Dostojewski kennt keine Übereinstimmung der Persönlichkeiten, aber er will auch nicht erziehen. Erziehen aber, d. h. die Seele umbilden im Sinne eines bestimmten Ideals — das wollen Ibsen und Björnson, Selma Lagerlöf und Strindberg, Brandes und Kielland. Weniger tritt es gerade, soweit ich nach meiner hier unzureichenden Kenntnis urteilen kann, bei denjenigen berühmten Schriftstellern des Nordens hervor, die für uns in zweiter Reihe stehen — nicht durchweg für ihre Landsleute — wie Jonas Lie, Holger Drachmann, Gelerstam, Heidenstam. — Wie in vielfacher Hinsicht, so erinnert auch in dem Vorwalten der pädagogischen Tendenz (die man doch Ibsen ja nicht abstreiten sollte, weil er sie durch objektive Gemälde betätigt!) die skandinavische Literatur an die schweizerische. Auch die Freude an breitem Humor, die „Wirklichkeitsfreude", die Walzel den Schweizern nachrühmt — und die Neigung zur Polemik ist hier wie dort häufig.

Die hervorstechende Besonderheit der gesamten neueren nordischen Literatur aber ist ein Zug, der für jugendfrische Literaturen (und das sind alle, die sich so empfinden!) charakteristisch ist: die unbegrenzte Freude am Erschaffen von Gestalten. Und zwar nicht nur einer großen Zahl von Einzelgestalten, wie bei Balzac, bei Zola, sondern eben so, daß gleich ganze Heerhaufen produziert werden. Legionen aus der Erde zu stampfen, dies Gefühl beglückt die Erzählerin der „Wunder des Antichrist", wie es im Anfang seiner großen Laufbahn selbst den Dichter von „Kaiser und Galiläer" erfüllt hat. Strindberg kann sich im Menschenzeichnen, im Landschaftsmalen nicht genug tun: er muß über die wirkliche Landschaft eine zweite, künstliche breiten („An hoher See"), und

Digitized by Google

Björnſon — wie ein mythologiſcher Atlas reckt er die Berge in die Höhe und läßt er die Ströme fließen. Auch die Freude an breiten, bunten Volksſzenen, der ebenfalls ſelbſt der literariſche Puritaner Ibſen ſich nicht ganz enthielt („Der Volksfeind"), gehört hierher. Das rein quantitative Vergnügen an der Menge der literariſchen Schöpfungen fühlt man nicht minder deutlich bei ihnen heraus — wobei diesmal der ſparſame Ibſen mit ſeiner zweijährigen Brütezeit allerdings eine Ausnahme macht. Wie er ja überhaupt in jeder Hinſicht unter den großen Skandinaviern am meiſten „Europäer" iſt.

Ihn und Björnſon zu vergleichen, wird immer wieder eine reizvolle Aufgabe ſein — unvermeidlich und unerſchöpflich wie die Parallele zwiſchen Michelangelo und Raffael, Goethe und Schiller. Und leicht mag dieſe von der Natur ſelbſt, die die beiden Kronprätendenten ſchuf und in verſchlungenen Beziehungen verband, geſtellte Aufgabe zu einer Übertreibung ihrer Verſchiedenheiten führen. Verſucht man es, ganz aus der Ferne und mit allem Vorbehalt die beiden Seiten des Januskopfes, den die norwegiſche Literatur am Eingang des neuen Jahrhunderts aufgeſtellt hat, auf eine Formel zu bringen, ſo würde ich am eheſten dieſe wagen: Björnſon vertritt die Natur, Ibſen die Kunſt.

Natur iſt Björnſon im höchſten, größten Sinne. „Eine Natur" ſagen wir von einer ſtarken Perſönlichkeit, die impulſiv unter dem Drang innerer Notwendigkeit ſich ſo äußert, wie ſie ſich äußern muß. Dieſen Eindruck rief der nordiſche Rieſe immer am unmittelbarſten hervor. — So ſchon ſeine äußere Erſcheinung: die prachtvolle Figur, die olympiſchen Augenbrauen, die (wie Ibſens Bart) faſt ins Symboliſche, ins Myſtiſche ſtiliſierte Löwenmähne. Niemand konnte ihn überſehen, niemand ihn überhören. Er ſtand unter ſeinen Norwegern wie ein mächtiger Berg, der tönt, wenn ihn die Sonne beſcheint.

Natur iſt Kraft, iſt Reichtum, iſt Herrſchaft. Man dachte ihn ſich nach der Loslöſung Norwegens von Schweden als König; aber da wäre er ein Deſpot geworden. Sein Reichtum liegt in einer unbegrenzten Produktion vor uns: die Lieder, die Erzählungen, Novellen, Romane, die Dramen, müſſen durch Reden,

Digitized by Google

Briefe, Zeitungsartikel ergänzt werden. Nichts von Ibsens strenger Beschränkung, von seinem haushälterischen Ausnutzen jedes Gedankens; verschwenderisch war er wie die Natur, an deren „weise Ökonomie“ zu glauben wir längst verlernt haben, und die auch zu überschwemmen und formlose Gebilde umherzustreuen liebt. Vor allem aber ist ihr Wesen Kraft; und was war für ihn bezeichnender? Wie die Riesentochter auf Burg Niedeck packt er seine Gestalten mit mächtiger Hand, setzt sie hin — und zerdrückt auch wohl eine oder die andere. Nach Rubens gibt niemand so wie er den Eindruck einer, man möchte sagen schon rein quantitativen Genialität; und zuweilen erinnert er gar an die überquellende Gehäuftheit des sechzehnten Jahrhunderts. Der Optimist mußte mit einem Lustspiel scheiden, wie Ibsen mit seinem pessimistischen Epilog; und dies „Wenn der junge Wein blüht“ hat in der gigantischen Unbefangenheit des Humors, mit der die „alten Herren“ — und einer noch obendrein ein Geistlicher! — von den runden, unberührten Formen der Mädchen sprechen, etwas, das (bei vollkommen sittlicher Färbung) an Rabelais erinnert. Man hört nirgends so viel lachen wie in seinen Lustspielen; und es ist das kräftige, urgesunde, dröhnende Lachen des Propstes Hull. Kraft war für Björnson das Kennzeichen des Natürlichen, für das er überall kämpft gegen falsche Sentimentalität, gegen Nervosität, gegen abgestorbenes Scheinempfinden — nur im „Handschuh“ hat er sich einmal selbst in die Unnatur verirrt.

Aber die Natur ist eigentlich immer unmodern; denn das ist das Wesen des Menschen, daß er sich von ihr fortentwickelt. Nicht etwa bloß der Sohn „überkultivierter“ Zeiten; der primitivste Wilde schon, der sich ein Werkzeug schnitzt, beginnt die Loslösung von der Natur. Wie die Natur war Björnson in so vielfachem Sinn unmodern, antimodern. In der Epoche der Geistreichen wagte er die Güte, die unendliche Güte für die höchste Kraft zu halten; ein Glaube, um dessentwillen Gabriele Reuter auch auf Marie v. Ebner-Eschenbach mitleidig herablächelt. Eine durchaus kindliche Natur, stand er in einer sozusagen rein schriftlichen Periode ganz und gar auf dem Verkehr von Mensch zu Mensch angewiesen

Digitized by Google

und blieb voll von dem naiven Glauben an die Macht der Aussprache, der unsere Achtundvierziger charakterisierte. Er war unheilbar von der Macht des guten Wortes überzeugt, wie ein Prophet der Urzeit. Wie er denn überall den sich jetzt so deutlich ankündigenden Wandlungen der geistreichen Skepsis, auch hier Ibsens Antipode, bis zur Übermodernität unmodern vorangeeilt ist.

Und in dieser Natürlichkeit des impulsiven Menschen liegen denn eben auch die Grenzen des Künstlers. Auf wen der Augenblick so stark und mächtig wirkte, der konnte seine Werke nicht so ausreifen lassen wie jener Ibsen, der sich in den luftleeren Raum gestellt hatte. Im Vergleich mit dem Künstler Ibsen bleibt Björnson fast stets ein Dilettant, wie Dickens mit all seiner viel reicheren Empfindung, Phantasie, Anschauung neben dem engeren und kunstvolleren Thackeray.

Und hier wendet sich dann die Linie. So viel mehr in Björnsons Persönlichkeit die Natur herrscht, so viel mehr herrscht sie in Ibsens Dichtung — gerade weil hier mehr Kunst ist. Ein Drama Ibsens ist wirklich ein abgeschlossenes Stück Natur; was nun einmal hier erwächst, das ist bis ins einzelne klimatisch bedingt. In dieser Welt, die Rosmersholm heißt, muß eine Anlage, wie Rosmer oder Rebekka sie besitzen, sich so und gerade so entwickeln, und die Katastrophen sind, wie in der reellen Welt, notwendige Abschlüsse einer langen Reihe von Ursachen. Jene unergründliche Tiefe der Wesenheit, die Hjalmar oder Gregers Werle lebendiger macht, als es die meisten Menschen sind, stammt eben daher, daß sie sich aus dem breiten Nährboden einer vom Dichter deutlichst erfaßten Grundexistenz hervorgebildet haben — Björnsons Gestalten aber haben fast durchweg eine viel flachere Psychologie. Wie kulissenmäßig ist das traditionelle vornehme Heim des Amtmanns in der „Neuvermählten“ neben Rosmersholm gehalten!

Und doch gibt es auch hier wieder eine Ausnahme. Einmal hat Björnson ein Drama geschaffen, das in sich geschlossen, rund und notwendig ist wie die „Wildente“, und in dem die Gestalten von innen allein bedingt sind wie in den „Gespenstern“: den

Digitized by Google

ersten Teil (ganz gewiß nur den!) von „Über unsere Kraft". Unzweifelhaft ist es sein größtes Werk; und den törichten Verkleinerern, die um Ibsens willen den Dichter Björnson leugnen möchten, wie Schiller um Goethes willen, antwortet diese Tragödie zur Genüge — das einzige Drama, das in der mächtigen Kraft, mit der die tiefsten Stimmungen der Zeit in sichtbare Handlung, die geheimsten Gedanken in einfache Worte umgesetzt werden, wenn auch in langem Abstand nach dem „Faust" genannt werden darf. Die große Sehnsucht nach dem Wunderbaren — wie klein erscheint sie in der „Frau vom Meere", selbst in „Nora" neben diesem tiefsymbolischen Ausdruck! Dazu kein großer Apparat; eine Anzahl von Geistlichen — Lieblingstypen Björnsons wie Fontanes — genügt, um die psychologischen Spielarten des modernen Menschen vorzustellen, wie für Goethe eine kleine Theatertruppe genügte. Ein tiefer leidenschaftlicher Ernst schließt realistischen Humor — etwa in der Zeichnung des hungrigen Pastors — sowenig wie in Goethes Weltschauspiel aus; und ein großartig vieldeutiger Schluß führt von der Bühne in die Vieldeutigkeit der wirklichen Welt zurück. Man vergleiche dies Drama — Dilthey nannte es „ohne Zweifel die bedeutendste neuere Dichtung" — mit einem vielfältig vergleichbaren Schauspiel wie Schnitzlers „Professor Bernhardi" — und man fühle, wieviel Poesie der große Norweger in sein Problemdrama zu legen wußte.

Dies schuf ein Dichter. Und sein ganzes Leben in Ein Werk zusammenzufassen war ihm so natürlich wie Ibsen der Treppenbau seines Gesamtwerks. Denn die gläubige Sehnsucht nach dem Wunder blieb dem großen Manne, dem großen Kinde treu — treu wie die Versuche, selbst Wunder zu tun mit dem Wort. Und war er nicht ein Thaumaturg? Sprach er nicht mit Segen zu seinem Volke: „Stehe auf und wandle?"

Diese unversiegliche Freude an der eigenen Kunst, an der eigenen Kraft war Ibsen versagt. Ibsen ward zum Diener seiner Kunst; in jener Stufenleiter, die von den Klassikern über Hebbel und Wagner zu Flaubert und Ibsen führt, bedeutet er vielleicht den letzten Grad der Unterwerfung des Menschen unter

Digitized by Google

seine künſtleriſche Pflicht. Wenn Björnſon, der glückliche Kronprätendent, dem die Herzen zufielen, mit ſeinem letzten Luſtſpiel jubelnd ſchließt wie Goethe:

Ihr glücklichen Augen,
Was je ihr geſehn —
Es ſei, was es wolle,
Es war doch ſo ſchön —

ſo iſt Ibſens letztes Werk die härteſte, unerbittlichſte Verkörperung ſeines Bekenntniſſes: Dichten heißt Gericht halten.

Ein jeder Dichter, ein jeder Künſtler wird bedrängt durch ein Chaos unklarer Möglichkeiten, aus denen er deutlich ſichtbare, lebensvolle, ſchickſalsreife Geſtalten bilden ſoll. Unterſcheiden wir mit Schillers Scheidung, die doch wohl die beſte bleibt, den naiven Dichter — Björnſon — und den ſentimentaliſchen — Ibſen —, ſo iſt naiv derjenige, dem in der eigenen Seele das Chaos brauſt, das den Gott gebären will. Solche „Dumpfheit" hat Ibſen kaum in der Epoche des „Catilina" erfahren; wie Hebbel ſtraften ihn die Götter mit früher Klarheit. Fertig, bewußt, beſonnen blickte er in das Chaos, das ihn umgab; herrſchgewaltig wie Schiller oder Cervantes griff er hinein, um zu geſtalten. Und wer ſo geſtaltet, der hält Gericht — wie Cervantes, wie Schiller. Im letzten Grund iſt der „objektive" Ibſen mehr Moraliſt als der predigerhafte Björnſon, denn dieſer hat ſogar an dem Böſewicht mehr künſtleriſche Freude als Ibſen ſelbſt an ſeinen Günſtlingen. Björnſon richtet unter ſeinen Figuren; Ibſen richtet über alle — und über ihren Schöpfer.

Trotz ſeinem eigenen Proteſt, dem neuere Beurteiler ſich zum Teil angeſchloſſen haben, wird es wohl doch dabei bleiben müſſen, daß Ibſen, wie Hebbel, von dem Problem ausgeht — nicht von der Situation, nicht von der Geſtalt; es ſei denn eben, daß dieſe Situation oder dieſe Geſtalt ſelbſt ein Problem ſei. Wallenſtein iſt ein Problem; die Tat der Judith iſt ein Problem; Taſſo und Iphigenie, die Hermannſchlacht und Pentheſilea ſind aus bewundernder Anſchauung geboren, nicht aus pſychologiſcher Vertiefung. — In ſeiner eigenen Bruſt, gewiß (denn ſonſt wäre er ein Sardou und nicht ein Ibſen!), empfindet er die Not eines

Digitized by Google

Problems: ein nagendes Rätsel. Durch sein ganzes Leben geht ein Dilemma, das man gut in die Worte kleiden könnte: „Wem gebührt die Krone — mir oder Björnson?“ Nicht nur als Frage des persönlichen Ehrgeizes — der wohl nur dem Jüngling genügte —, sondern vor allem als die der ethisch-ästhetischen Wertsetzung machte sie Ibsens Leben und Dichten zu einer unablässigen Variation der „Kronprätendenten“ — etwa wie Schiller noch in Elisabeth und Maria das Problem der Brüder Moor wiederholt, etwa wie Nietzsche immer von neuem die „Geburt der Tragödie“ geschrieben hat. Es ist immer ein Ringen zweier Weltanschauungen in seinen Dramen, am deutlichsten im „Volksfeind“; und so gewiß Ibsens Theaterstücke keine Thesenstücke sind wie die seines Lehrers Dumas — die „Nora“, vielleicht auch die ganz Björnsonschen „Stützen der Gesellschaft“ ausgenommen — so gewiß sind es Problemstücke.

Ist aber die Konzeption bei Ibsen eine intellektualistische, so beginnt die eigentlich künstlerische Arbeit in dem Augenblick, in dem das Problem sich in eine Situation umsetzt. Dies ist der eigentliche Kernpunkt seiner großen und seltenen Kunst: wie die Frage sich in ein Menschenschicksal umsetzt. Das Problem des Idealismus ist da in vielen Formen: wie weit hat die ideale Forderung der Wirklichkeit gegenüber recht? Wie weit hat der Mensch ein Anrecht auf die Wahrung der ihn beglückenden Lebenslüge? Erlebte Probleme ohne Zweifel. Aber sie werden nicht von Ibsen auf der Bühne verhandelt: er hat sich nur so zum Dichter erzogen, daß er in geduldiger Stille die Menschwerdung seiner Probleme abwarten kann. Da steht das Rätsel der Gefährlichkeit des Idealismus vor ihm: es heißt Brand und die Seinen; es heißt Gregers Werle und die Familie Ekdal; es heißt Doktor Stockmann und seine ganze Stadt; es heißt schließlich auch — Rubek-Ibsen und die Welt ... Und wiederum das Problem von der Schonung der Lebenslüge: es wird lebendig in Nora und Helmer, aber auch in den „Gespenstern“, selbst in „John Gabriel Borkmann“. Oder allgemeiner die Frage, wie weit man in eine fremde Existenz eingreifen dürfe: sie verkörpert sich zu den Gestalten der „Hedda Gabler“, die unter der geladenen

Digitized by Google

Piſtole wie unter dem Schwert des Damokles dahinleben. Oft nähert ſich dies Ausleben der Probleme der Allegorie: Hilde Wangel im „Baumeiſter Solneß“, der fremde Mann in der „Frau am Meer“ ſind faſt allegoriſche Figuren wie die pudelnärriſche „Jugend“ in Raimunds Märchenſpiel. Oder das Symbol gewinnt faſt wie in den deutſchen Schickſalstragödien eine mythiſche Bedeutung: Klein Eyolfs Krücke, die Wildente. Aber die ungeheure Kunſt, mit der Ibſen ſich — und uns in den Kreis ſeiner Geſtalten bannt, läßt eben auch dieſe Steigerungen der Wirklichkeit mit der Kraft der Illuſion wirken.

Dies iſt das Kennzeichen ſeiner Technik: die unerreichte Illuſionswirkung. Den täuſchenden Schein einer Kette wirklicher Vorgänge hat in dieſem Grade vor ihm niemand erreichen wollen, nach ihm niemand erreicht. Der Dichter opfert ihr, nicht ohne Selbſtironie, ſeine lyriſchen Neigungen, bis ſie ſich zuletzt in dekorative, nein in atmoſphäriſche Effekte umzuſetzen gelernt haben: die Küſte in der „Frau am Meer“ und in „Klein Eyolf“, die Winterlandſchaft in „Vorkmann“ und dem Epilog ... Er opfert ihr ſeine witzige epigrammatiſche Art, um mit einem breiten untermalenden Dialog uns zu täuſchen; und vor allem: er opfert ihr ſogar ſeine Kampfluſt, um die Dinge ſo unentſchieden zu laſſen, wie ſie es in der Wirklichkeit bleiben. Nicht immer: die „Frau vom Meere“, „Klein Eyolf“ ſchließen kategoriſch; aber es ſind unter ſeinen reifen Dramen auch vielleicht die am wenigſten bedeutenden, jedenfalls die am wenigſten Ibſenſchen.

In der Entwicklung des Dichters zum Schriftſteller hat Ibſen eine große Stelle; aber wir widerſprachen ſchon Mauthner, der ihn ganz zum „Schriftſteller“ machen will. Denn hier iſt ſeine Größe: daß der Dichter in Ibſen über die Strenge der Technik doch herausging! Mauthner vergleicht Voltaire; aber Voltaires Figuren ſind eben wirklich nur „Rollen“, nur zur Durchführung beſtimmter Aufgaben geſchaffen. Man nehme dem „Candide“, ſeinem ohne Frage glänzendſten Werk, den Optimismus — und nichts bleibt übrig! Aber Hjalmar iſt nicht nur, was er in der Ökonomie eines Dramas ſein mußte, deſſen eigentlicher Held iſt weder er noch Hedwig — ſondern Gregers; Hjalmar iſt ein Menſch

Digitized by Google

von unerhörter Wirklichkeit, der zwar nichts vom technischen Standpunkt aus Überflüssiges sagt oder tut, alles aber mit einer so saftigen Fülle der Realität, daß er über seine Rolle ellenlang herauswächst. Ibsen besitzt in fabelhaftem Grade die Kunst der großen Dramatiker: das „Zusammenschauen"; er sieht nie eine Gestalt isoliert, weil es keine isolierte Gestalt in der Welt gibt. Jeder trägt seine Ahnengalerie mit sich, sein Klima, wie Goethe über Herder urteilte; und wollte er auf die einsamste Insel fliehen — der Duft seines einstigen Zusammenlebens mit anderen entweicht nie ganz aus seinen Haaren. Und weil Ibsen so sah, war er ein Dichter; und weil er, ob er gleich so sah, mit unerhörtem Puritanismus jeden episodischen Moment aus der Entwicklung ausschied, war er ein großer Künstler.

Strindberg aber — gewiß ein Dichter, ein Dichter möchte man sagen, im gefährlichsten Sinne des Worts — ist er ein Künstler?

Wie immer in solchen Fällen, machen es sich seine Anhänger — nach meiner Erfahrung sind es häufiger Philosophen und selbst Gelehrte als Künstler — sehr leicht: wo immer er kunstlos scheint, erklären sie, er eröffne eine neue Kunst. So hat man auch viel Geringere zu „großen Künstlern" gemacht, nämlich zu Meistern einer persönlich stilisierten Kunstlosigkeit: nicht nur Peter Altenberg, der immerhin ein Gebiet der Virtuosität besitzt, wenn er es auch oft überschreitet, sondern sogar Frank Wedekind. Aber bei Strindberg steht es anders, weil man ihm eine neue Kunst zutrauen könnte. Gefunden, meine ich, hat er sie dennoch sowenig wie Hebbel. Heinrich v. Kleist fand eine neue Kunst, die Goethe vergeblich negierte; Hebbel, Strindberg waren, wenn man will, mehr oder weniger, jedenfalls etwas anderes: Neuschöpfer nicht einer Welt, aber eines weltentragenden Chaos. Sie erleben die ungeheure Rätselhaftigkeit der Welt mit einer solchen Intensität, daß ihnen dichterische Motive, spannende Situationen, merkwürdige Gestalten überall auftauchen, wo man vorher nur flaches Land sah. Nur hält ihre Kunst, sich der neuen Motive zu bemächtigen, mit ihrer Erfindergabe nicht gleichen Schritt, weil sie sich des Außerpoetischen in der eigenen Individualität nicht zu entledigen vermögen. Bei

Digitized by Google

Hebbel ſpricht immer gleich der Grübler vor, der von jedem Zug ſeiner Geſtalten lernen will; bei Strindberg der Kämpfer, der ſich durch jede Bewegung der eigenen Figuren ſelbſt bedroht fühlt. Hebbel gelingt es ſelten, poetiſche Stimmung feſtzuhalten; Strindberg ſelten, pſychologiſche Wahrheit zu bannen. Gleich verzerrt ſich ſeiner Kämpferwut die Figur zu einem perſönlichen Todfeind, mit dem er ringen muß. Denn wir führten es ſchon aus: er ſelbſt iſt eigentlich immer im Mittelpunkt ſeiner Werke, und von ſich aus konſtruiert er alles andere, bis es eine volle runde Welt gibt. Aber damit wird die Wahrſcheinlichkeit zerſtört. Könnte wirklich der „Vater" oder der Platzmajor im Totentanz eine Frau wählen, die mit ſolcher mathematiſchen Genauigkeit alle Eigenſchaften beſitzt, die er nicht brauchen kann? Könnte der kluge, ja mit Spielhagenſcher Allfähigkeit ausgeſtattete Forſcher „am offenen Meer" eine Umgebung treffen, in der ſo haarſcharf alles ſeiner Art widerſpräche?

Aber wie Hebbel iſt Strindberg ſelbſt Poeſie. Dies leidenſchaftliche Bedürfnis nach dem Kampfe — ihm iſt Dichten: Bruſt an Bruſt mit dem Univerſum kämpfen! —; dieſe prometheiſche Fähigkeit, alles ſich anzugleichen, dieſe ſouveräne Art, mit Möglichkeiten zu ſpielen, all das macht den Unglücklichſten der Poeten zu einer wundervollen Erſcheinung auch für den, der nicht zur Gemeine gehört und ſein Bandelier nicht trägt.

Neben dieſen drei prachtvollen Köpfen, wie ſie ſo ſtilvoll die Weltliteratur nicht noch einmal nebeneinander zeigt — man könnte nur etwa an Kant, Schelling, Schopenhauer erinnern, die doch aber zeitlich weiter voneinander abſtehen und auch keine ſo geſchloſſene Trias bilden wie Björnſon, Ibſen, Strindberg — verliert der einfache, wenn auch durchdachte Kopf der Selma Lagerlöf an poetiſchem Eindruck. Aber an künſtleriſcher Dauer mag ihr Lebenswerk das Strindbergs, vielleicht auch (bis auf das Eine Drama) dasjenige Björnſons leicht übertreffen. Das ſtarke nationale Intereſſe des Norwegers nahm bei dem Schweden eine hiſtoriſche Färbung an: in ſeiner Sehnſucht, zum Ringen würdige Gegner zu finden, griff er gern in die Heldenzeit Guſtav Waſas oder Guſtav Adolfs zurück, wie nach ihm Heidenſtam die

Digitized by Google

ganze Geſchichte Schwedens zum heroiſchen Roman zu geſtalten ſuchte. Bei Selma Lagerlöf nun breitet ſich dieſem nationalhiſtoriſchen Intereſſe eine ſtarke Freude am Sagenhaften, am Namenlos-Volkstümlichen unter, die ſich, wie bei Ibſen, zum Europäiſchen erweitert. Die ſagenreiche Heimat Gösta Berlings genügt der großen Erzählerin ſowenig wie Makedonien dem Sohn Philipps: mit ihren Schweden fährt ſie nach Jeruſalem, und von ihnen ſich trennend, macht ſie den Ätna (in den „Wundern des Antichriſt", der Tendenz nach einem Vorläufer von Fogazzaros „Heiligem") zum König eines Reiches, in dem alles lebt und Wunder hervorbringt und keine Handbreit öder Strecke bleibt. Ihr Roman, wir müſſen es wiederholen, iſt analytiſch wie die großen Epen: von einem großen Geſamteindruck geht ſie aus, der immer ein poetiſch lebendiger iſt: die Epoche der ſchwediſchen Kavaliere; das Reich der ſizilianiſchen Räuber; die Kolonie der ausgewanderten Sektierer. Dazu die Legion ihrer kleinen Erzählungen, die alle die einfach-ſichere Technik und der hehre Geiſt alter echter Legenden erfüllt, von den früheſten Erzählungen bis zu dem Märchen vom „Fuhrmann des Todes", dem das Unglaubliche gelingt, ein tendenziöſes Traktätchen poetiſch zu geſtalten.

Die anderen Reichtümer des unvergleichlich geſegneten ſkandinaviſchen Dichterſchatzes haben von unſerem deutſchen Standpunkt weniger zu bedeuten. Ola Hanſſon und Arne Garborg waren einen Augenblick lang Lieblinge einer unſicheren importfrohen Schriftſtellerjugend; Heidenſtam der Heroiſche und Geierſtam der Zarte haben eine Gemeinde, die ſie mit ihrer ſeltenen Kunſt verdienen. Jonas Lie und Alexander Kielland werden wohl noch viel geleſen, doch mit geringerem perſönlichen Anteil, als ſie beanſpruchen und die anderen genießen; die Lyriker ſind uns fremd geblieben. Dagegen kann noch ein däniſches Paar zu der „deutſchen Weltliteratur" gerechnet werden: Jens Peter Jacobſen, der feinſte Stimmungskünſtler und Stilkünſtler unter den Novelliſten, und in „Niels Lyhne" der Geſchichtſchreiber einer großen Zeitkrankheit: der neuraſtheniſchen Unfähigkeit zu leben, weil die Erwartung die alltäglichen Momente aufzehrt — und nicht minder die Kritik die erhofften, erſehnten großen Momente; und Georg Brandes,

Digitized by Google

der Meiſter der Literaturpolitik, der literariſchen Auswahl unter kulturellen Geſichtspunkten und der pſychologiſchen Interpretation unter literariſchen. Leider hat ein früher Tod den einen viel zu wenig und eine fieberhafte Unruhe den andern viel zu viel ſchreiben laſſen; wie denn neuerdings die „Kritiker“ viel „produktiver“ zu ſein pflegen als die „Produktiven“.

Ein anderes germaniſches Nebenland, ein anderes Land der Meerküſte und der Freiheitskämpfe, der religiöſen Strenge und der politiſchen Gegenſätze hat wie die Länder der Union von Kalmar nach lange erſtarrter Tradition ein neues Leben wie der bildenden Kunſt in der Dichtung erblühen laſſen: die Niederlande. Und zwar iſt es gerade die Miſchung franzöſiſcher und deutſcher Kultur, einheimiſcher Tradition und fremder Einflüſſe geweſen, die den franzöſiſch dichtenden Vlamen die größten Talente ſchenkte. Huysmans, ein enger, aber intereſſanter Spezialiſt für die mediziniſch ſorgfältige Schilderung grauenhafter Neuroſen, ging ganz an die franzöſiſche Literatur aus der Schule von Medan verloren. Zu europäiſchem Ruf ſtieg, in Deutſchland zuerſt gewürdigt, Maeterlinck empor; in Deutſchland iſt der Hauptſitz auch der Verehrung Verhaerens.

Maeterlincks lyriſches Drama iſt nur eine der Offenbarungsformen ſeiner Eigenart. Charakteriſtiſch für ihn iſt der Verſuch, einen fernen Typus zu erneuern: den des Weiſen. Das Wort „weiſe“ hat man lange kaum noch ohne Ironie auszuſprechen gewagt; wo es nicht blaß und traditionell geworden war wie bei den ſieben Weiſen Griechenlands — hätte je ein Land ſieben Weiſe beherbergt, ſo hätte es der Völkerverfall verſchonen müſſen wie die Sintflut eine Welt, in der drei Gerechte gelebt hätten! Wie matt und blaß iſt gar gerade in franzöſiſcher Sprache „le sage“ — jedes artige Kind kann „sage“ ſein, und um eine weiſe Frau zu heißen, braucht ein Weib nur Hebamme zu ſein! — Aber Maeterlinck fühlte in ſeiner Bruſt die alte pietiſtiſche Sehnſucht der Ruysbroek und Groot, die tiefe Weisheit der Natur ſelbſt abzulernen, das Ohr auf den Boden zu legen, um unterirdiſches Geheimnis zu vernehmen. Die Kunſt des Schweigens, die bei Carlyle ſo paradox zum rhetoriſchen Pathos geworden war, bei

Digitized by Google

ihm wird sie lyrische Stimmung. Warten und schweigen; in spe et silentio erit fortitudo vestra. Die Natur selbst soll verraten, nicht auf der Folter des Experiments, sondern in vertrautem Beisammensein — durch den Mund des Unmündigen soll sie sich verkünden. Die Blumen und die Bienen, die Kinder und die verstummenden Greise — sie sollen Lehrer der ewigen Weisheit sein, die sich eigentlich nur um zwei Punkte bewegt: um unser Verhältnis zu den Menschen — wir nennen es Leben, und unser Eingehen in die Welt — wir nennen es Tod. — Der Geist seines bewunderten Novalis schwebt über der lyrischen Prosa und der Poesie Maeterlincks: Kunst als Weisheit, weil sie die Dinge in der einfachsten, reinsten Form zeigt; Kunst als Arznei, weil sie von dem Grauen des Chaos befreit; Kunst als Glück, weil sie vom Zufall erlöst. Aber Novalis starb früh, von der Verneinung des Lebenswillens, wie Kleists Penthesilea, getötet; und Maeterlinck lebt weiter, wenn denn wirklich der Dichter der tiefsymbolischen „Blinden", des wundersam furchtbaren „Tod des Tintagiles" auch „Monna Vanna" geschrieben hat. Und die Verschmelzung seiner sentimentalischen Einfachheit (im „Land der Erinnerung") mit gesucht-geistreichem Allegoriespiel im „Blauen Vogel" macht es ja wahrscheinlich, daß wirklich alle diese Dichtungen einem Dichter angehören, den einen Augenblick lang eine seit Goethe so tief nicht gefühlte Naturfrömmigkeit zu einem wirklichen Seher gemacht hatte!

Ganz anders, nichts weniger als sentimental, nichts weniger als grüblerisch, nicht virtuosenhaft, sondern volkstümlich im großen Stil ist diese Naturfrömmigkeit in Verhaeren mächtig. Eine Äolsharfe wollte einst der Dichter so gern sein und jeden leisen Klang auffangen und weitertönen; aber wenn Kerner und Mörike uns den Wind, der über ihre Blumen strich, in die Saiten ihrer Leier bannen wollten, ist jetzt diese Sehnsucht ins Kosmische gesteigert. Eine Äolsharfe zu sein für die großen Klänge des Menschheitlebens, ja für die Harmonie der Sphären, wie sie fromme Sehnsucht nach sinnlich wahrnehmbarer Ordnung im Universum einst erdichtete — dies ist Verhaerens Aufgabe.

Er ist der Prophet dieser neuen, dieser naturalistischen Sphärenharmonie. Mit Recht hat Stephan Zweig von seinem

Digitized by Google

„universalen Lyrismus“ gesprochen. Noch bezeichnender sagt er ein andermal: „Dies ist das Neue in Verhaeren, daß er nicht nur die Stimme der Natur, sondern auch die neuen Geräusche, das Murren der Menge, das Tosen der Städte, das dumpfe Dröhnen der Fabriken in Rhythmus umgewandelt hat. Oft hört man den Takt von Hämmern darin, das harte, eckige, gleichmäßige Sausen der Räder, das Schnarren der Webstühle, das Zischen der Lokomotive, oft den wilden, rastlosen Tumult der Straße, das Summen und Dröhnen gewaltiger Volksmassen! Die Dichter vor ihm bildeten in der Harmonie ihres Verses die Gleichmäßigkeit der Quelle nach, die klingend ihr Wasser über die Steine wirft, oder die rauschende Stimme des Windes. Er aber läßt die Stimme der neuen Dinge sprechen, läßt den Rhythmus der Stadt, diesen Rhythmus des Fiebers und der Unrast, dieses nervöse Bewegen der Menge, dieses unruhige Wogen eines neuen Meeres, das an die alten Grenzen pocht, überquellen in das neue Gedicht. Darum dieses Aufundab in den Zeilen, dieses Plötzliche und Unerwartete, dieses Unberechenbare: die neuen, die industriellen Geräusche sind hier poetische Musik geworden.“

Dennoch ist auch hiermit noch nicht das letzte gesagt. Wie Adolf Menzel in seinem „Walzwerk“ die industrielle Arbeit malerisch gestaltet hat, so suchte auch schon Emile Zola literarisch die musikalischen Obertöne des Warenhausbetriebs, der Regierungsmaschine, ja der Börse aufzufangen. Mag hierin Verhaeren den romantischen Naturalisten Zola um so viel überholt haben wie sein Landsmann Meunier den sehr antiromantischen Naturalisten Menzel — etwas eigentlich Neues wäre doch diese Kunst, industrielle Geräusche in Musik zu wandeln, noch nicht. Das Neue eben ist dies, daß all diese rhythmisierten Geräusche selbst ihm erst Bestandteile einer höheren, einer endgültigen Harmonie sind — Instrumente in der großen Sinfonie, die der begeisterte Atheist, Sozialist, Revolutionär aus all den Polyphonien und Dissonanzen der Wirklichkeit aufsteigen läßt. Wie in jenen Pythagoreern, deren ganz moderne Begeisterung für die Poesie der Zweckmäßigkeit, für die Ästhetik der Zahl sie den tiefsinnigen Mythus von der Sphärenharmonie erdenken ließ, so ist in Emile Verhaeren

Digitized by Google

der Glaube an die rhythmiſchen Wohllaute des Kosmos ethiſches und äſthetiſches Bekenntnis zugleich. Wie Maeterlinck in die Natur hineinblickt, um Weisheit zu ſehen, ſo horcht Verhaeren in die Welt, um Schönheit zu hören. Suche ich nach einem Schlagwort für ſeine Weltanſchauung, ſo möchte ich am liebſten von ſeinem lyriſchen Optimismus ſprechen.

Vielleicht bezeichnet dies Wort ſeine Verwandtſchaft nicht nur mit Mörike, ſondern auch mit Nietzſche, dem in einem beſtimmten Stadium der Entwicklung die Überwindung des Peſſimismus eine ſittliche Pflicht ſchien. So iſt für Verhaeren die Überwindung der Disharmonien eine ſittlich-äſthetiſche Aufgabe. Seine Lyrik will, wie Gerhart Hauptmanns Drama, aus den wirklichen und ehrlich anerkannten Mißklängen des Lebens den univerſalen „Naturlaut" heraushören; ſie will verſöhnen, indem ſie ihn in die Muſik des Geſamtlebens einfügt. Eine innige Überzeugung von dem Fortſchritt in Freiheit und Schönheit will ſich bekunden, will ſich ſymboliſieren in einer herrſchgewaltigen Orcheſtrierung des geſamten Lebens der Kulturmenſchheit, der die einzelnen Stimmen, und wäre es ein Schmerzensſchrei, nur eben als Inſtrumente dienen ſollen. Deshalb verſenkt er ſich nicht nur in die elementaren Geräuſche von Wind und Regen, in die lärmenden des ſozialen Kosmos der Fabriken und Bergwerke, ſondern er verſucht ſeine Kraft ſelbſt an den wildeſten Disharmonien. Ein Goya der Lyrik, ſchildert er mit wollüſtigem Grauſen die Singſpielhallen oder wie unſer Rethel mit entſetzter Sympathie die Revolution:

Drüben knattert es Schuß für Schuß.
Der Tod mit geſchmeidigem Finger geht
Entlang die Mauern und ſchießt und lädt
In fliegender Eile aus den ſchweren Gewehren,
Und mit titaniſchen Geſten mäht
Er Körper hin gleich ſchaukelnden Ähren.
Reihen ſinken mit einzigem Schrei,
Und auf ſie wuchtet die Stille wie Blei,
Über nackter Leiber zerſchoſſenen Fetzen
Beginnt nun ein höhniſcher Mummenſchanz,
Über röchelndem Ruf und eklem Entſetzen
Der Laternen phantaſtiſcher, ſpiegelnder Tanz.

Digitized by Google

So tief, so leidenſchaftlich gräbt er ſich ein in die wilden Mißtöne der Wirklichkeit — nicht um mit einem verſöhnlichen Ausklang banal zu enden, ſondern um mit ſo viel tieferer Inbrunſt dieſe formloſeſten Bewegungen ſogar zu poetiſcher Linienſchönheit zu bändigen.

Ganz anders faßt das moderne England dasſelbe Problem. Von der Charakteriſtik dieſer am ſtrengſten traditionstreuen, ariſtokratiſchen oder doch „beſſerbürgerlichen", naturſcheuen Literatur gingen wir aus, die die Formkunſt der Dichtung von dem Reiz der Muſik ſo ſtreng iſoliert wie von der Verſuchung der Wiſſenſchaftlichkeit. Wie die engliſche Kirche auf die „apoſtoliſche Nachfolge" ſtolz iſt, auf die unmittelbare Überlieferung des Biſchoftums von geweihter Hand zu geweihter Hand, die ſie mit den beiden katholiſchen Kirchen des Weſtens und des Oſtens teilt, ſo fordert ſie auch von dem Dichter den Stammbaum, den die literariſchen Selfmademen Deutſchlands ſo ungern vorzeigen. Und wenn ſich Revolutionäre hervorwagen, ſo kommen ſie von „John Bulls anderer Inſel". Kühner als die Schotten Byron und Scott wagen die Iren Wilde und Shaw den Widerſpruch gegen die einheimiſche Tradition.

Welche Kämpfe haben ſich vor einem halben Menſchenalter an den Namen Oskar Wildes geknüpft! Er galt der Jugend der „höheren Kreiſe" Europas, wenigſtens ſoweit ſie aus dem Scheltnamen der „Décadents" einen (nicht völlig unberechtigten) Ehrennamen gemacht hatte, als eine Art Erlöſer: von der Häßlichkeit der Gegenwart ſollte er zu ſtrahlenderen Tagen führen, einer aus Gold und Edelſtein und allem, was ſich Künſtliches nur erdenken läßt, aufgebauten „himmliſchen Stadt" ſchon auf Erden entgegen. Als dann ſeine gerichtliche Verurteilung wegen ſittlicher Verfehlungen erfolgte, entlud ſich der ganze Groll der Gegner ſeiner Abſichten in einer unbedingten Verwerfung ſeines Weſens und ſeiner Meinungen. Und dann wurde es raſch ſtill, und der traurige Tod des durch eigene Schuld und fremde ins Elend Gehetzten fand nur noch müde Hörer. Denn für England iſt er erledigt, als ein Beiſpiel mehr für ihre Anſchauung vom Weſen des Dichters, nämlich als ein Gegenbeiſpiel gegen den In-

Digitized by Google

dividualismus; und außerhalb Englands fehlen fast die Vorbedingungen für sein Verständnis.

Oskar Wilde ist nämlich nur von der englischen Gesellschaft aus zu begreifen. Für unsere Dichter ist die „Gesellschaft" ein nebensächliches Element; sie haben sie entweder verschmäht wie Grabbe oder in ihr selbstverständlich Platz gefunden wie Hebbel. Aber in England ist die gute Gesellschaft für einen Schriftsteller mindestens so unentbehrlich wie für einen Prediger das gute Gewissen; sie *ist* sein gutes Gewissen. Der englische Schriftsteller wächst in jenen Anschauungen auf, die Voraussetzung der guten Gesellschaft sind; er hält sich nicht für voll, wenn er diese Bedingung nicht erfüllt — wie im Grund kein französischer Autor es verwindet, wenn er nicht de l'Académie ist, er sei denn Provençale wie Alphonse Daudet. Oskar Wilde hat dies Gefühl in sich bis zur Leidenschaft gesteigert: der Dichter war ihm nur ein Mittel, um in die gute, beste Gesellschaft zu kommen und sie zu beherrschen. Das klingt wunderlich; aber schließlich war der Revolutionär darin uralten, antiken Anschauungen näher als den modernsten. Wilde will vor allem ein „Löwe" sein, wie man vor achtzig Jahren die angebeteten „Könige" der Gesellschaft nannte. Er weiß, daß der Witz populär macht. Er bemerkt, daß dem Witz viel verziehen wird. Er läßt seinem Witz freie Hand; er kultiviert ihn bewußt: seine Impertinenz ist zuvorkommende Notwehr. Und — er hütet sich, ganz Schriftsteller zu werden. Ein Stück Dilettant wird in dem höchst gewandten Techniker absichtlich gewahrt: er will sowenig in erster Linie nach seinen Schriften gerichtet werden wie ein Wolfram von Eschenbach — dem auch die soziale Stellung des Ritters wichtiger war als seine Poesie.

Diese Hinneigung zu einem oft sogar vorgeheuchelten Dilettantismus, zur Improvisation und Gelegenheitsdichtung wird nun aber zunächst durch einen eigenartigen Geschmack eingeschränkt, der freilich leicht etwas protzenhaft auf das Bunte, auf das „teure Material" und die Rarität ausgeht, sich aber doch gegen den herkömmlichen Geschmack empört. Sodann durch eine stille Ranküne wider diese herrschende Gesellschaft überhaupt, der er dienen muß, um sie zu beherrschen, und die er mit Wollust reizt und ärgert.

Digitized by Google

Und drittens durch den in England ererbten franzöſiſchen Einfluß, der immer ein Einfluß ſolider Arbeit und ſtolzen Arbeitsernſtes iſt. Dieſe Einflüſſe und Tendenzen wirken zuſammen, um ihn für die berühmte Formel „l'art pour l'art“ zu begeiſtern und für ihre Verfechter: den virtuoſen, aber kühlen Verskünſtler Théophile Gautier, den leidenſchaftlichen, aber ſich in erbitterter Zucht haltenden Proſameiſter Guſtave Flaubert und ſeinen Schüler, den wild-ſinnlichen, in der Aſkeſe nüchternſter Sachlichkeit ſich berauſchenden Guy de Maupaſſant. Und was in der Kunſt die Geringſchätzung des Inhalts iſt, das iſt in der Philoſophie der ſpielende Skeptizismus: Renan iſt von Wilde bewundert worden wie wenige. Endlich hat ſich das Formenſpiel in der ſich von Zola abtrennenden Schule des tendenzloſen Naturalismus — der Zolas war das nie! — erſchöpft; und der letzte Ausläufer dieſer Richtung, Huysmans, hat mit ſeinem Kunſtſtück „A rebours“ den ſtärkſten Einfluß auf Wildes ſtärkſtes Werk, den „Dorian Gray“, ausgeübt.

Dieſe „Kunſt um der Kunſt willen“ war in den beiden Ländern am Kanal im Leben ſchon lange mächtig geweſen, ehe ſie es in der Dichtung wurde. Aus ihrem Geiſt iſt jenes wunderliche Geſchöpf geboren, das Wildes unmittelbarſte Vordeutung zu ſein ſcheint: der Dandy. Der Dandy iſt der vollkommene Geſellſchaftsmenſch, weil er lediglich die zum muſtergültigen Tragen von Frack und Krawatte (zumal Krawatte!) erforderlichen Eigenſchaften beſitzen will; der Dandy iſt das Ideal der Salons, weil in ihm der Ariſtokrat, der ſich mit der Leichtigkeit des Bohémien geben kann, und der Bohémien, der ſich mit der Sicherheit des Ariſtokraten zu benehmen weiß, zuſammentreffen; Zeuge des die berühmten Typen vom Grafen d'Orſay und Brummel bis zu Barbey d'Aurévilly und Wilde, Richard Schaukal und Peter Altenberg. Der Dandy iſt ein „Äſthet“, der ſeine Ideale auf die anderen Menſchen zugewandte Seite ſeiner Exiſtenz beſchränkt. Er iſt der materialiſtiſche Äſthet, für den es nur den Körper und ſeine Hülle gibt.

Wenn wir nun ſagen: wie Björnſon der Dichter als Prophet, Maeterlinck der Dichter als Seher, ſo iſt Wilde der Dichter als

Digitized by Google

Dandy — so haben wir damit zugleich gesagt, was hinter dem kindlichen Spiel doch, dem Dandy selbst verborgen, Größeres steht. Und es gehört eben zu Wildes besonderen Eigentümlichkeiten, daß er fast widerwillig offenbart, worin der Dandy eine symbolische Vordeutung ist. Man denke an jene Sehnsucht nach dem „Gesamtkunstwerk", die am eindrücklichsten, wenn auch keineswegs allein, Richard Wagner verkörperte. Welcher Spott hat sich an die berufene Korrespondenz mit der Putzmacherin geknüpft! Welches Gelächter haben die Schlafröcke aus Atlas erregt und die samtenen Barette! Aber Wagner hat das selbst verteidigt: er brauche den Glanz; er könne nun einmal nicht in der Dürftigkeit eines Sebastian Bach leben. Der in der Kunst um das „Gesamtkunstwerk" rang, der konnte die eigene Lebenshaltung nicht völlig abseits halten von dem Streben nach einheitlichem Zusammenwirken aller Künste. Dahin nun zielt auch der Dandysmus, nur mit lächerlichem Haften an dem, was einem Wagner nur Dekoration war. Dennoch — liegt hier nicht Verwandtschaft mit Verhaerens Inbrunst, das Häßliche des Alltags zur Poesie zu läutern? Auch das eigene Leben wollte Goethe zum Kunstwerk machen, auch die eigene Lebenshaltung will der Dandy kunstgemäß gestalten.

Nichts hat Wilde lebhafter betont als den Gegensatz zwischen Kunst und Natur; nichts leidenschaftlicher verfochten als die Erhabenheit der Kunst über die Natur. Seine glänzendsten Sätze finden sich gerade hier; freilich nicht seine eigensten Gedanken, denn gerade hier bleibt er von Vorgängern und Mustern (de Quincey, Maupassant) abhängig; so in dem berühmten Paradoxon, in Wahrheit zeige erst die Kunst den Weg, dem die Natur folge. Die Physiognomie der Menschen, die Landschaften, die typischen Erlebnisse werden von dem Dichter und Künstler erfunden, ehe sie von der Wirklichkeit nachgeahmt werden ... Unter dem Schleier des Paradoxons — das überall so oft unreife Wahrheiten verkleiden muß! — ringt sich die Einsicht durch, daß auch was wir „Natur" nennen, nur eine Schöpfung unserer Vorstellung ist — eine Einsicht, die z. B. bei uns Wilhelm Bölsche hübsch dargetan hat. Und so ist schließlich auch sein Dandytum

Digitized by Google

zu einer Weltanschauung erhoben. Was hinter all dem Äußerlichen liegt, hinter dem Aufputzen der eigenen Gestalt, hinter dem Bedürfnis nach Künstlichkeit, hinter der Lehre von der alleinigen Wahrheit, Kraft, schöpferischen Bedeutung der Kunst — das ist am Ende die starke Sehnsucht auch eines Nietzsche nach Erschaffen eines neuen Menschen, einer neuen Welt.

Ein tiefer Abscheu vor der Häßlichkeit unserer wirklichen Welt beseelt ihn. In dem Vermögen, zu schmücken, das heißt eben über die quälende Häßlichkeit wegzuhelfen, sieht er die Aufgabe der Kunst. Das Häßliche ist für ihn das Böse; die Kunst ist für ihn die einzige Tugend, denn sie nur überwindet das Häßliche. Denn dies war sein Verhängnis wie das Flauberts, Maupassants, Taines, daß er an die überwindende Kraft der Güte nicht glaubte wie Zola und selbst Renan, wie Marie v. Ebner und selbst Heyse, wie vor allem die großen Russen und mit ihnen Björnson es vermochten! Mit Herwegh mochte er rufen: „Das Heilige gelingt so selten schön — das Schöne nur wird immer heilig bleiben!"

Was das Häßliche im Sinne Wildes sei? Nun, im wesentlichen ganz einfach das, was wir alle so nennen: Mißverhältnisse der Formen, trübe Farben, ekle Gerüche. Schließlich: das Animalische, das, was nach Nietzsches Lieblingswort „überwunden werden muß". Und vielleicht ist sogar seine sittliche Verirrung aus einer Auffassung des Erotischen zu erklären, die von Platonikern, Kirchenvätern, modernen Pessimisten geäußert worden ist oft und oft . . .

Es ist auch sonst nicht selten eine Verwandtschaft zwischen Wilde und Nietzsche zu erkennen. So in charakteristischen Einzelheiten, wie der Neigung zu Metaphern vom Tanz; ist es nicht ganz im Sinne des Großen, wenn er seine Neigung zur Paradoxie verteidigt: „Um die Realität zu prüfen, muß man sie auf dem Seil tanzen lassen." So aber auch in der leidenschaftlichen Liebe zum Leben, die ihn eben jede Häßlichkeit, jede Entstellung der Existenz verabscheuen läßt. Selten ist Wildes sarkastischer Mund so beredt geworden, als da er die Gestalten der Kunst beneidet um ihr ewiges Leben — freilich auch hier der Erbe des

Digitized by Google

großen Dichters Keats, doch aber mit ganz persönlicher Aneignung von dessen berühmten Versen auf die in Ewigkeit herrlichen Gestalten der griechischen Urne. „Die Statuen des Marmors, die Bilder der Leinwand kennen vom Leben nur eine köstliche Minute. Sie ist ewig in ihrer Schönheit, aber gebannt in eine Note der Leidenschaft, in eine Stimmung der Ruhe. Nur wen der Dichter zum Leben ruft, der hat seine tausend Freuden und Schrecken, der kennt Mut und Verzweiflung, Lust und Leiden. Jahreszeiten kommen und gehen im fröhlichen und traurigen Reigen ... Sie haben Jugend und Mannheit, sind Kinder und werden alt. Ewig währt die Dämmerung für die heilige Helena, wie Veroneſe sie am Fenster schaute ... Ewig dämmert der Abend den tanzenden Nymphen Corots unter Frankreichs Silberpappeln ... Die, die im Epos, im Drama oder Roman leben, sie sehen im Wandel der Zeiten junge Monde wachsen und schwinden; sie sehen die Nacht vom Abend- bis zum Morgenstern und trennen den kreisenden Tag vom Aufgang bis zum Untergang ... Für sie blühen und welken die Blumen wie für uns, und die Erde, die „grünlockige Göttin", wechselt ihr Kleid, um sie zu erfreuen." Auch hier, sieht man, bemißt Wilde den Wert nach dem Maß der Subjektivität, oder sagen wir: der Freiheit. Alle Gestalten der Kunst beneidet er um ihr ewiges Leben: sie altern nicht und verfallen nicht, wie es uns beschieden ist, „für immer sind sie jung und schön". Sie sind die Glücklichsten aller Geschaffenen: schön ohne den Fluch, der auf die Schönheit gesetzt ist; wandlungsfähig ohne den Unsegen des Alterns und Häßlichwerdens. Das wäre der Traum: aus dem Leben in die Dichtung hinüberzuschreiten, wie der Kaiser und der Maler des chinesischen Märchens in das Bild hinübertreten; aber nicht um zu verschwinden wie sie, sondern um voller, ausgiebiger zu leben ... Kann man die ewige Jugendlichkeit, das olympische Leben der künstlerischen Gestalten schöner preisen? Den Dichter verraten hier gleich wirksam der Ausdruck und die Idee.

Diese Idee versinnbildlicht auch Wildes Hauptwerk — außer vielen einzelnen Aussprüchen das einzige, das auf die von ihm so heiß ersehnte Unsterblichkeit eine gewisse Anwartschaft hat. „Das

Digitized by Google

Bildnis Dorian Grays" läßt die unberührbare Schönheit des Gemäldes triumphieren über den Verfall des schönen, begabten, reichen Menschen, den Alter, Krankheit, Sünde verzehren, wie es Buddha bei seiner Ausfahrt lernte —

elle fut belle, elle fut riche —
quel repas pour les rats!

Jene Angst vor dem Altern, die Hofmannsthals und Thomas Manns Dichtungen durchzittert; jene Furcht vor der Zerstörung des Lebens, die Schnitzlers Werke erfüllt — sie hat hier ergreifenden symbolischen Ausdruck gefunden. Und mit tragischer Ironie bewahrheitete sich an dem Dichter sein eigenes Wort: sein Leben folgte seiner Dichtung. Gerade dies Werk ward zum Helfer seines Sturzes; und erschütternd klagen die „Ballade" und „De Profundis" von der Vernichtung des Menschen Wilde — mindestens wie er selbst sich gesehen hatte; und die Natur, nackt und jammervoll, trat in die Rechte der verdrängten Kunst, wie immer der Realismus das Ästhetentum beerben wird; und der Löwe der Gesellschaft errang seine letzten und dichterisch größten Triumphe, als nur der Dichter übrig und aller Glanz des Dandy Asche geworden war.

Weder solche Höhe noch solchen Sturz hat der Mann zu befahren, der als bürgerlicher oder wenn man will proletarischer Gesellschaftskritiker, als aphoristischer Dramatiker und berufsmäßiger Paradoxograph Oskar Wildes Nachfolgerschaft angetreten hat. Denn in Bernard Shaw sind weder die Gefahren noch die Vorzüge Wildes. Der Bohémien Wilde, der sich zum Aristokraten erzog, war ein heimlicher Dichter, der sich die Poesie als ein banausisches Gewerbe verbot — bis sie in der Stunde des Elends hervorbrach; der Bourgeois Shaw, der sich zum Proletarier ernannt hat, besitzt zum Poeten nur eins, freilich ein Großes: den Glauben. Den Glauben an menschliche Güte, der seine schönste Gestalt erschuf: Candida; den Glauben an menschlichen Fortschritt, der seinen besten Essays packende Kraft gibt; schließlich auch — den Glauben an sich selbst, den Wilde sich immer neu durch die Impertinenz der Unsicherheit befestigen mußte. Sonst aber hat er etwas ausgesprochen „Jungdeutsches": die Richtung auf Zeit- und

Digitized by Google

Gesellschaftskritik; das Feuilleton als normale Ausdrucksweise; den mangelnden Respekt vor der dichterischen Kunst, wo sie nicht — wie bei Wagner und Nietzsche — als Erziehung auftritt, was ihn mit Tolstoi in dem (freilich ganz anders motivierten) Widerspruch gegen Shakespeare übereinstimmen läßt. Wie Gutzkow und Laube versteht er sich auf die Technik, das Publikum zu behandeln, besser als auf die, mit seinen eigenen Figuren umzugehen; ist er geneigt, eine Situation einem Witz und eine Gestalt einem Einfall zu opfern, liebt er Programme und Paradoxien. Aber so blendend seine Virtuosität im Paradoxon ist — er ist einer der wenigen, der heut noch mit Paradoxien zu überraschen versteht! — selbst hier wird er von Wilde an gleichsam zufälliger Tiefe, von seinem eigenen Gegner, Verehrer und Biographen Chesterton an Folgerichtigkeit in der Entwicklung übertroffen. Die literarische Bedeutung dieses antisentimentalen Kotzebue, dieses sozialistischen Nestroy — beides freilich schon wegen dieser Epitheta auf viel höherer Stufe! — wäre gering, und er würde den vielen in Deutschland voreilig proklamierten „Weltdichtern" zuzuzählen sein (denen wir auch den vortrefflichen Romanschriftsteller und primitiven Dramatiker Galsworthy zurechnen), wenn nicht eins wäre: die Bedeutung seiner Weltanschauung. Dieser Feuilletonist, Paradoxist, Einfallsjäger vertritt selbst in den sonderbarsten Abwegen seines reichen Geistes eine einheitliche Weltanschauung und eine charakteristische dazu.

Shaw gefällt sich oft in der billigen Rolle des Widersprechers; er darf es, weil sein Widerspruch tief geht: es ist der der antiheroischen Weltanschauung gegen die unserer Zeit. Fontane, der über den Lärm in Gefühlen klagt, und Nietzsche, der die Freude am Plötzlichen, Zackigen, Auflodernden mißbilligt; Burckhardt, dem die Macht an sich böse war, und Carl Vogt, der in der Ilias nur Raufereien von Hirten sehen wollte; ja schon Georg Büchner, dem die großen Männer nur Eckensteher der Weltgeschichte waren, und Grabbe, der die Helden vorführte, wie er sich selbst zeigte, wenn er den Fahneneid abnehmen sollte: in Unterhosen — sie alle waren ohnmächtig gegen eine Sehnsucht der Zeit, die auch wir für groß und heilsam

Digitized by Google

halten, ohne die billigen Vergrößerungsgläser der Nachtreter Carlyles deshalb zu loben und ohne uns zu verhehlen, daß nach den neueſten Forſchungen der Biologen der Rieſenwuchs die Folge einer Herzkrankheit ſein kann. Und daß auch die Stimme ſich vernehmen läßt, die in der Größe des einen nicht nur einen Raub an vielen ſieht — ſondern einen Betrug dazu; die die Lehre von dem ſtillen, ausdauernden Heroismus, die Lehre der Stifter und Grillparzer und Annette v. Droſte, aufnimmt gegen die Erfolgsanbetung jener Zwerge, die ſich nur auf den Rücken der Großen ſetzen, um auf die vom guten Mittelmaß herabblicken zu können; daß Tolſtois Analyſe des Heroen ausgedehnt ward zu einer Analyſe alles Heroiſchen — das war bedeutſam; das konnte in den „Helden", dem „Teufelskerl", ſtellenweiſe in „Cäſar und Kleopatra" ſogar groß ſein. Denn an das Heroiſche des Antiheroiſchen, der tapferen Gegenwehr gegen das, was überwältigt, glaubt ja doch Shaw. Und ſo iſt ſeine Form kein Zufall; ein unaufhörliches Prüfen und Entlaſſen des Überlauten; ſo iſt ſeine Freude an der Paradoxie nicht Modenachahmung, ſondern Ausdruck eines beſtändigen Widerſpruchs gegen grundlos, oder doch ohne Prüfung anerkannte „Wahrheiten".

Was Shaw uns ſcheint, dürfte der einzige „Klaſſiker" der amerikaniſchen Gegenwartsliteratur vielleicht wirklich ſein: Mark Twain. Oder vielmehr: Shaw zerlegt ſich da in zwei Potenzen, deren jede freilich ihn künſtleriſch überragt, deren jede aber neben ihm einſeitig erſcheint. Walt Whitman, der Prophet der Neuen Welt, auch er ein Verkünder der Größe aus Einfachheit und Menſchenliebe, auch er ein Gegner des Induſtrialismus, Imperialismus, Bildungshochmuts, aber ganz Pathos, Aufregung, formloſe Ekſtaſe. Mark Twain, ihr Humoriſt, aller dieſe Dinge entbehrend und dafür geſättigt von dem, was Whitman mangelt: dem Humor; dem harmloſen Spaß mehr, als unſere raffinierte Kulturtradition erlaubt, zugeneigt, aber doch ganz gewiß nicht bloß, wie man deshalb bei uns wohl urteilte, ein Spaßmacher. Alphonſo Smith, der Geſchichtſchreiber der amerikaniſchen Literatur, verteidigt ihn mit Recht gegen dies herabſetzende Urteil und iſt geneigt, in ihm den Gipfel ihrer bis-

Digitized by Google

herigen Entwicklung zu sehen: den künstlerisch hochstehenden Repräsentanten jenes amerikanischen heiteren common sense voll geheimer Weisheit, der mit Benjamin Franklin zuerst und mit Abraham Lincoln am glücklichsten in die Erscheinung trat. Uns scheint seine spezifisch schriftstellerische Bedeutung noch wichtiger als die doch leicht etwas bequeme Satire gegen alles, was dem amerikanischen gesunden Menschenverstand nicht zusagt.

Amerika hat lange im Schlepptau der englischen und französischen Literatur gestanden — die seine Kritik und Ästhetik noch immer regieren — oder mit Edgar Allan Poe, dem Schüler E. Th. A. Hoffmanns, im Bann der deutschen. Selbständig macht sie sich — wir wiesen schon darauf hin — durch den Anbau einer Gattung, die freilich gleichfalls französischen und englischen Ursprungs ist; aber die Short story Maupassants, die Romannovelle mit der überraschenden Wendung von einem Höhepunkt zum anderen, hat doch wirklich in den Händen zahlreicher amerikanischer Schriftsteller — als deren ersten man Washington Irving feiert, als deren größten eben Poe — eine eigenartige Entwicklung erfahren. Die stramme Energie, mit der jedes Wort auf die Hauptsache hingerichtet ist; die eherne Sachlichkeit, die die Stimmung ganz dem Leser überläßt und sich im Notfall lieber in die Ironie flüchtet, als daß sie dem Pathos weicht; endlich die gewaltige Konzentration — „rein ellenmäßig die Kürze," wie Stefan George sagt —; diese Punkte, die ganz gewiß bei Maupassant nicht fehlen, und nicht bei seinen besten Schülern wie dem Russen Tschechow, sind doch nur in den Vereinigten Staaten Gemeinbesitz geworden. Das Gattungsmäßige der Short story, die viel mehr ist als einfach eine „kurze Erzählung", ward nur drüben anerkannt; und wenn Bret Harte, den wir nicht so schnell vergessen können wie seine Landsleute, sie noch gern lyrisch hielt, hat Mark Twain den Stil der einheimischen Lieblingsgattung, man kann wohl sagen endgültig, gesichert.

Maupassant freilich braucht man nur zu nennen, um zu sehen, welchen ungeheuren Vorsprung eine Jahrhunderte alte Kulturtradition dem Erzähler gibt. Mark Twain erzählt kurz, weil der Amerikaner keine Zeit hat — Maupassant, weil er in jedem über-

Digitized by Google

flüssigen Wort einen Kunstfehler sieht. Einen Erzähler von seiner unbedingten Meisterschaft hat die Welt wohl seit Boccaccio nicht gesehen. Dann kamen Weise und verkündigten, ihm fehle die Weltanschauung; während doch die Vorrede zu „L'inutile beauté" Oskar Wilde auf Lebenszeit ausstatten konnte. Aber so gewiß Maupassant kein Philosoph war — sowenig wie Boccaccio oder Chaucer, J. P. Hebel oder Rosegger, kann denn auch wohl, wer die Welt als Ganzes anschauen will, mit andächtiger Kunst bei der Fülle vorübergleitender Einzelerscheinungen verweilen — so gewiß läßt sich aus der unerschöpflichen Masse seiner Erzählungen eine Philosophie gewinnen, pessimistisch, voll Sehnsucht nach der Natur bei unserer Gebundenheit an die Gesellschaft, irreligiös, aber nicht skeptisch; die Philosophie eines Schopenhauer, der in der „Vorstellung" aufgehen will, weil er an den „Willen" nicht glaubt . . .

Aber wenn Maupassant zu wenig bewußter Philosoph ist, so ist es der letzte, der einstweilen letzte Klassiker Frankreichs vielleicht zu sehr. Die französische Literatur ist vor allem eine Literatur der „Schriftsteller"; wir suchten diesen Begriff gegen den des Dichters schon abzugrenzen. Unerschöpflich war ihr Reichtum an „grands écrivains"; mit Renan, Maupassant und Zola starb die große Tradition aus. Aber Renan, der das Gebet auf der Akropolis schrieb, und Zola, der mit ungeheurer Kraft Symbole schuf wie das Bild im „Oeuvre" oder die Lokomotive in der „Bête humaine", sie hatten vom Dichter in unserer Auffassung vielleicht schon mehr, als die französische Prosa in ihrer strengen Stileinheit verträgt. Diese besaßen Mérimée, Flaubert, Maupassant vielleicht als die letzten großen Meister. Denn in Anatole France kämpft der geheime Dichter anders als in Oskar Wilde, weil aus anderer Ursache, mit dem geoffenbarten Schriftsteller. Ein Mann, dessen tief geistreiche Paradoxien die Einfälle des blendenden Iren beschämen; ein Schriftsteller, dessen prinzipienfeste Tapferkeit im Kampf ganz andere Fährlichkeiten herausforderte als Shaws durchaus anzuerkennende Gesinnungsfestigkeit; ein philosophierender Romandichter, der Voltaires Art mit der der alten Engländer anmutig verbindet — das alles wäre zu bewundern; aber auf einen Platz in der Weltliteratur gäbe

Digitized by Google

es kein Unrecht. Dies aber ist es: daß ihm in den gutherzigen Skeptikern und Lebensverfehlern Abbé Coignard und Mr. Bergeret ein bedeutender Typus gelang und in Erzählungen wie „Crainquebille" und „Putois" und dem unvergleichlichen „Landpfleger von Judäa" Erfindungen von größter symbolischer Bedeutung, daß schließlich sein Roman „Der Durst der Götter" eine weltgeschichtliche Entwicklung in einfachster, ruhigster psychologischer Analyse in typische und symbolische Beleuchtung rückt. Und auch hier durchdringt Güte den Geist und der Glaube an den Fortschritt des Menschengeschlechts die aktuelle Skepsis; auch dieser Schriftsteller wird, wie Björnson, zum Dichter, weil er zum Propheten wird.

Es ist nicht das einzige Symptom für eine neue Wandlung der stolzen und ruhmreichen französischen Literatur. Die Alleinherrschaft des Schriftstellers, die Victor Hugo mit all seinem Pathos und all seiner riesenhaften Virtuosität neu befestigt hat — denn in unserem Sinn war er ein Schriftsteller und vielleicht der größte und national vollkommenste, den seit Cicero eine Literatur besessen hat — scheint auch sonst erschüttert. Eine Lyrik, die sich viel stärker als die Hugos oder selbst Mussets und Lamartines auf individuellen Voraussetzungen aufbaut, die den äußerlichen Formenkult der Parnassiens verwirft und sogar die Metrik unter germanischem Einfluß revolutioniert, ist am Werke. Und das Drama selbst, die am wenigsten lyrische Dichtungsart der Franzosen seit Racine, empfängt in dem Rostand noch mehr des „Chantecler" als des „Cyrano de Bergerac" lyrische Reize, dichterische Stimmungen, ja eigentliche poetische Tendenzen: das Lied der „Cadets" in der glänzenden Tragikomödie, das Sonnenlied in der fast zu geistreichen allegorischen Komödie sind leitende Melodien, lyrische Zusammenfassungen, wie Gerhart Hauptmann sie erstrebt!

Von dem Joch des virtuosen Formenspiels hat die italienische Literatur gleichfalls ein Dichter freizumachen gestrebt, ein Lyriker von seltener Größe, ein Patriot von feuriger Kraft, nebenbei ein Kritiker und Kenner von weitem Umfang der Belesenheit: Carducci. Aber sein großer Name ist außerhalb

Digitized by Google

Italiens Name geblieben. Dafür verbreiten Überſetzungen den Ruhm d'Annunzios, deſſen einzige Größe doch in ſeiner wunderbaren Sprachmuſik beſteht. Was Verhaeren für die Geräuſche, leiſtet er für die Sprachklänge: Muſik müſſen ſie werden, jeder an ſeinem Ort dienend, und dienen muß auch der Inhalt; die kunſtgewerblich reiche Ausſtattung dient dem Schein des „Geſamtkunſtwerks", wenn alles von Gold und Edelſteinen gleißt, nach Roſen und Lilien duftet; ja ſelbſt die „amoraliſtiſche" Tendenz, die dem äſthetiſchen Schein jede innere Folgerichtigkeit opfert, hat dienende Aufgabe. Und ſo ſtattet der literariſche Dandy ſeine Dichtung auch ſonſt mit Schmuck aus, den er von überallher geholt hat, Gedanken von Nietzſche, Motive von Zola, Situationen von überallher ... Faſt könnte man meinen, Carducci tapferer Kampf gegen äußerliches Formenſpiel habe nur dem größten Virtuoſen dieſer Art die Bahn freigemacht, wenn nicht Italiens bedeutendſter Kritiker und Literarhiſtoriker, Benedetto Croce, jenen Kampf fortſetzte und wenn nicht beſonders in der Lyrik ſich auch neue Anſätze verrieten.

Und ſo bleibt zum Schluß noch einmal von unſerer eigenen Literatur zu reden übrig, die wir als Mittelpunkt der neueren Entwicklung anzuſehen uns nicht enthalten können. Ihre Individualität wie ihren inneren Reichtum ſuchten wir ſchon zu beleuchten, ihres berühmteſten Dichters — Gerhart Hauptmanns — Eigenart zu entwickeln. Aber der Naturalismus und was ſich aus ihm realiſtiſch-ſymboliſtiſch entwickelt hat, das alles vertritt nur eine Seite der großen neuen Literaturbewegung Deutſchlands. Auf der anderen ſteht, viel ſchwerer zu deuten, viel exkluſiver, viel eigenſinniger auch, die idealiſtiſch-ſymboliſtiſche Dichtung, deren Vertreter wir wohl auch ſchlechtweg Symboliſten zu nennen pflegen. Was dieſe Gruppe, der Kreis der „Blätter für die Kunſt" und ihr Haupt insbeſondere, Stefan George, innerhalb jener literariſchen Entwicklung bedeuten, das ſei wenigſtens kurz angedeutet.

Wir haben geſehen, welche ungeheure Wendung die Dichtung, unter dem Geſichtspunkt der inneren Form betrachtet, durchgemacht hat. Im Anfang durchaus und ausſchließlich dazu beſtimmt,

Digitized by Google

den alle befriedigenden Ausdruck einer allgemeinen Erregung herzugeben, wird sie immer entschiedener individueller Ausdruck solcher persönlicher Erlebnisse, in denen gerade die Verschiedenheit der künstlerischen Persönlichkeit von der Art der Masse sich bekundet. Wir sahen ebenso, welche Wandlung die äußere Form durchmacht: von der klassizistischen Gestaltung einer traditionellen Norm rückt sie immer mehr zu der romantischen Nachbildung jener individuellen Erlebnisse durch wechselnde symbolische Formen. Ingleichen: die Auffassung des Dichters, die einst eben die eines kunstvollen Bildners reiner, von allem Wirklichen verschiedener Werke war, ist umgewandelt zu der eines wunderbaren Instruments, in dem mit innerer Notwendigkeit sich das Erlebnis zu einem Stück höherer Wirklichkeit umformt. — Während nun die Richtung, die in Gerhart Hauptmann, Verhaeren und Strindberg gipfelt, die äußerste Folgerichtigkeit dieser Evolution darstellt, haben wir daneben eine andere, die den Kreis zurückzubiegen versucht, indem sie eine Vereinigung der früheren und der jetzigen Art anstrebt. Um was es sich handelt, hat mit wunderbarer Deutlichkeit schon vor mehr als hundert Jahren Wilhelm v. Humboldt ausgesprochen, indem er an Schiller schrieb: „Sollte nicht auch, wenn Sie den bizarren Ausdruck verzeihen, das Romantische einer Ausführung in echt klassischer Kunstform fähig sein? Und sollte darin nicht für uns das Höchste bestehen?“

Das Romantische: die Auffassung, wonach der zum Instrument der Poesie durchgebildete Künstler das eigentliche Ziel der Kunstübung ist und das Werk nur sein Mittel; wonach die Formgebung dem Erlebnis unmittelbar anliegen muß wie das feuchte Gewand dem Körper; wonach der Dichter der auserlesene Eine ist und die vielen — eben nur Masse. Und die klassische Kunstform, der die Romantiker aus all diesen Gründen widerstrebten, weil sie in dem Werk und nicht in dem Künstler die Hauptsache sah; weil sie an eine feste Überlieferung der Form glaubte, und an das Volk als Publikum — wie ist dies beides zu vereinen?

Und doch hat es an Versuchen nie gefehlt, klassizistische und romantische Art zu vereinigen: ich nenne nur einen so glücklichen, wenn auch begrenzten, wie Mörikes Lyrik. Aber er blieb auf

Digitized by Google

die einfachſte Formulierung beſchränkt, die auch dem Münchener Kreiſe vorſchwebte: romantiſche Empfindung in klaſſiſcher Ausdrucksweiſe: etwa wie der Staatskanzler Hardenberg „demokratiſche Einrichtungen im monarchiſchen Staate“ fordern konnte. Aber dieſe Vereinigung blieb immer von einer gewiſſen Lauheit der Empfindung abhängig: hätte Mörike ſo perſönlich empfunden wie Heine oder Heyſe, ſo individuell geſehen wie Keller, ſo wäre das Gewand zerriſſen wie die Kette der Jungfrau von Orleans.

Wir ſahen ſchon, wie vor allem in der Auffaſſung des Dichters eine tiefere Verſöhnung ſich anbahnt, indem der Erwählte doch eben wieder Vertreter, Vormund, Werkzeug des Volks und der Zeit wird. In unſerem größten Dichter vollzieht ſich die tiefe Verbindung beider Richtungen gerade da, wo die alte Äſthetik ſelbſt eines Fr. Th. Viſcher ihn am wenigſten verſtehen konnte — und faſt: verſtehen wollte. Der zweite Teil des „Fauſt“, das Zwiſchenſpiel von „Helena“, erfüllt von Grund aus die Forderung Wilhelm v. Humboldts.

Das war möglich, weil das achtzigjährige Genie das Leben, die Lebenskraft, die Erlebniſſe von ganzen Dichterſcharen in ſich vereinte. Weil in ihn eingegangen waren, alle am „Hauptgeſchäft“ beteiligt, der Dichter des „Götz“, der der „Iphigenie“, der „Römiſchen Elegien“ und von „Hermann und Dorothea“, des „Satyrs“ und der „Pandora“; weil er ſich (um Nietzſches Wort zu gebrauchen) „einverleibt“ hatte den Anakreontiker von Leipzig und den Liebhaber von Seſenheim, den Hofmann von Weimar und den Naturforſcher von Jena, den Durchwanderer Italiens und den in das Haus am Frauenplan gebannten Sammler von Münzen, Medaillen und Majoliken. So waren alle künſtleriſchen Richtungen des Volks in ihm vereinigt, und der ſeltenſte Einzelne war Organ aller; ſo war in dem wunderbaren Greis, der wie ein heißer Jüngling noch zu erleben wußte, die erlernte Form des von ihm immer heißgeliebten klaſſiſchen Volkes die natürliche Form des Ausdrucks geworden.

Unſere Symboliſten ſuchen in geſteigerter Intenſität des dichteriſchen Prozeſſes dieſe Amalgamierung ohne die Retorte eines achtzigjährigen Lebens zu ermöglichen.

Digitized by Google

Und wie das? Indem sie Nietzsches Ruf wiederholen, daß nichts verloren sein darf, was einmal da war. Jede Erfahrung der Menschheit soll Vorbedingung für jedes echte Kunstwerk sein und jede dichterische Gestaltung des Innenlebens. Wie durch eine künstliche Seelenwanderung — und setzt nicht schon jede rechte Übersetzung eine solche voraus? — wollen sie das Erlebnis aller Dichter sich einverleiben, um es in sich weiterwirken zu lassen. Vor allem aber soll die Gesamtheit der dichterischen Kräfte wie ein künstlerischer Weltmagnetismus den Einzelnen bestimmen — auf den doch eben nur seine feinorganisierte Natur so vollkommen zu reagieren imstande ist. Wäre denn das erfüllt, so wäre im dichterischen Prozeß selbst, da also, wo die entscheidende Entwicklung stets sich vollziehen muß, jene Vereinigung gelungen. Der Dichter ganz und gar im romantischen Sinne ein Einzelner, weil nur er dies dichterische Weltgefühl vollkommen besitzt, und doch eben dadurch das Organ aller; das dichterische Erlebnis ganz individuell, weil in einer ganz eigenen Persönlichkeit verarbeitet; und doch notwendig zur klassischen Form erwachsend durch die Gewalt jener poetischen Weltkräfte, Rhythmus, Wohlklang, Symbolbildung; die Bildung des Künstlers und des Werks in der Harmonie des Gleichgewichts.

Das wäre das Ideal. Daß es auch nur von Stefan George selbst erreicht wäre, sage ich nicht. Aber die Größe dieser Kunstauffassung scheint mir an sich ein bewundernswertes Zeugnis für den Ernst und die Höhe unserer deutschen zeitgenössischen Dichtung.

Was kümmert es uns, wenn ringsum Winkelkirchen für Heilige errichtet werden, deren Formlosigkeit man als höchste Form, deren Unfähigkeit zu erleben man als größten Beweis künstlerischer Echtheit, deren Verzerrtheit man als höchste Originalität ausgibt? Wo große Reformationen sich vollzogen, haben die Schwarmgeister nie gefehlt; und am wenigsten die Wiedertäufer, die an keine Weihe glauben, die nicht ihr Priester vollzogen hat. Mag auch heut noch der literarische Ahnenstolz Frankreichs, die aristokratische Schulung Englands, die auf ungeheure Massen begründete Dichtung Rußlands auf die unsere herabblicken — wir sind getrost, in unserer Literatur

Digitized by Google

ſo große und ſo vielverſprechende Tendenzen zu wiſſen, wie jetzt in keiner anderen. Gewiß, wir werden manchen überſchätzt haben, und das Ausland mag wohl ſagen, ſein Camille Lemonnier und ſein Mereſhkowski, ſein Echegaray und vielleicht gar ſein Sienkiewicz bedeuteten ſo viel und mehr als manche, die wir nannten; wir glauben doch, daß der Pulsſchlag der Weltliteratur jetzt in unſerem Vaterlande ſchlägt. Mit den großen Blütezeiten der Vergangenheit, das wiſſen wir auch, hält unſere Zeit keinen Vergleich aus; und durch ein Sieb von zwei Jahrtauſenden würde wohl nicht allzuviel hindurchgehen. Aber wir leben in der Gegenwart und hoffen auf die Zukunft, und wir wiederholen überzeugt und mit ſtärkerer Betonung Goethes Wort von 1827: „Es bildet ſich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutſchen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten iſt.“

Digitized by Google

Literariſche Hinweiſe

Es ſind nur ſolche Schriften genannt, die für die Leſer des Buches unmittelbar anregend und verſtändlich ſcheinen. In der Regel iſt die erſte Auflage angeführt, ſpätere nur, wo mir wichtige Abweichungen von derſelben bekannt ſind.

S. 2. Inſchriften, vgl.:
G. Miſch, Geſchichte der Autobiographie I, Leipzig 1907, Teubner.

S. 6. Gegen die „literariſchen Gattungen“:
E. Elſter, Prinzipien der Literaturwiſſenſchaft I, Halle 1907, Niemeyer.
B. Croce, Äſthetik, überſ. v. K. Federn, Leipzig 1905, Seemann.

S. 9. Schlegels Urteil:
A. W. Schlegel, Vorleſungen über ſchöne Literatur und Kunſt, her. v. J. Minor, Heilbronn 1889; T. II, S. 16 f.

S. 11. Simmels Auslegung:
„Logos“ I, 25 f., Tübingen 1912, Mohr.

S. 12. Goethes Worte:
Werke Weimarer Ausgabe 42, II, S. 491 f.

S. 19. Zu den Urſprüngen der Poeſie vgl.:
H. M. Posnett, Comparative Literature, New York 1886, Appleton.
L. Jacobowski, Die Anfänge der Poeſie, Dresden und Leipzig 1891, Pierſon.
Gummere, The beginnings of poetry, New York 1901, Macmillan.
K. Bücher, Arbeit und Rhythmus, 2. Aufl., Leipzig 1899, Teubner, und allgemein Erich Schmidt in der „Kultur der Gegenwart“, Teil I, Abteilung 7, S. 1 f., Leipzig 1903, Teubner.
S. Singer, Die Urſprünge der Poeſie, „Wiſſen und Leben“ VI, Nr. 16—20, 1913.

S. 20. Über das Subjektive des Nationalbegriffes:
E. Renan, Qu'est-ce que c'est qu'une nation?

S. 22. Zur babyloniſchen Kulturverbreitung:
Jenſen, Das Gilgameſch-Epos in der Weltliteratur I, Marburg 1907, Elwert.

S. 26. Homer bei den Neueren:
G. Finsler, Homer in der Neuzeit, Leipzig 1912, Teubner.

Digitized by Google

S. 26. Französische Homerparodien:
Anatole France, Clio, Paris 1900, Calman-Lévy.
Jules Lemaître, En marge de vieux livres, Paris I, 1905, VI, 1913, Société française.

S. 27. Euripides in moderner Beleuchtung:
U. v. Wilamowitz-Möllendorff, Euripides' Herakles, Leipzig 1889, Teubner.

S. 28. Jugendmanifeste junger Schriftsteller, z. B.:
J. Schaffner, Hans Himmelhochs Reisebriefe, Berlin 1909, S. Fischer.

S. 29. Zum Fortleben der antiken Beredsamkeit:
Th. Zielinski, Cicero im Wandel der Jahrhunderte, Leipzig, 2. Auflage, 1908, Teubner.

S. 29. Moderne Dialoge:
H. Bahr, Dialog vom Tragischen, Berlin 1904, S. Fischer.
J. Wassermann, Faustina oder von der Liebe, Berlin 1912, S. Fischer.
R. Richter, Dialoge über Religionsphilosophie, Leipzig 1912, Wigand.
K. Joel, Der freie Wille, München 1908, Bruckmann.
R. Borchardt, Das Gespräch über die Formen, Leipzig 1905, Zeitler.

S. 29. Der moderne historische Roman:
Ric. Huch, Der Kampf um Rom, Leipzig 1907, Inselverlag.
Das Leben des Grafen Gonfalonieri, ebd. 1910.

S. 29. Die Antike als Stoff: zum Beispiel
E. v. Wildenbruch, Die Lieder des Euripides, Berlin 1905, Grote.
J. V. Widmann, Moderne Antiken, Frauenfeld 1902, Huber.
C. Spitteler, Olympischer Frühling, Neue Bearbeitung, Jena 1909, Diederichs.

S. 30. Plautus in der Weltliteratur:
K. v. Reinhardstöttner, Plautus, Leipzig 1885, W. Friedrich.

S. 31. Virgil und die neuere deutsche Philologie:
Heinze, Virgils epische Technik, Leipzig 1903, Teubner.
Norden, Das sechste Buch der Äneis, 1903.

S. 32. Fortleben in Zitaten: man tue nur einen raschen Blick in:
Büchmann, Geflügelte Worte (26. Auflage), Berlin 1912, Haude & Spener.

S. 33. Horaz in der Weltliteratur:
Stemplinger, Das Fortleben der horazischen Lyrik in der Renaissance, Leipzig 1906, Teubner.
Für die parodistischen Umdichtungen vgl. z. B. Scheffel im Gaudeamus; Stemplinger, Horaz in der Lederhos'n, München 1905, Lindauer.

S. 34. Gesamterbschaft der antiken Literatur und Kultur: Übersicht z. B. bei:
H. O. Taylor, The classical heritage of the Middle Ages, New York 1901, Macmillan.

Digitized by Google

S. 35. Das Epigramm:
R. Levy, Martial und die deutsche Epigrammatik, Stuttgart 1903, Levy & Müller.
E. Urban, Owenus und die deutsche Epigrammatik, Berlin 1899, Fischer.

S. 36. Literarischer Verkehr:
Th. Birt, Das antike Buchwesen in seinem Verhältnis zur Literatur, Berlin 1882, Hertz.

S. 36. Unliterarische Literatur:
W. Deißmann, Licht von Osten, Tübingen 1908, Mohr.
Christianisierung des Stils: vgl. z. B. Taylor, S. 198 f.

S. 39. Das Märchen als literarische Gattung:
v. d. Leyen, Das Märchen, Leipzig 1911, Quelle & Meyer.

S. 42. Wiedererweckung der antiken Tragödie:
W. Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, I. S. 491 f., Halle 1911, Niemeyer.

S. 43. Moderne biblische Dramen: zum Beispiel
Paul Heyse (und nach ihm Maeterlinck), Maria von Magdala; Hermann Sudermann, Johannes; Wilde, Salome u. a.

S. 45. Anders urteilt über diese Zusammenhänge:
Ed. Wechßler, Das Kulturproblem des Minnesangs, B. I, Halle 1909, Niemeyer.

S. 45. Marienformeln:
A. Salzer, Die Sinnbilder und Beiworte Mariens, Seitenstetten 1893.
Konrad von Würzburgs „Goldene Schmiede" (herausgegeben von W. Grimm, Berlin 1890) ist nur ein kunstreiches Mosaik aus solchen Wendungen.

S. 45. Über die neue Vollkommenheit — mit zum Teil anderen Anschauungen:
V. Vedel, Ritterromantik, Leipzig 1911, Teubner.

S. 50. Volkslied und höfische Dichtungen:
Max v. Waldberg, Die deutsche Renaissancelyrik, Berlin 1888, Hertz, S. 16 f.

S. 53. Sprache und Kultur; vgl. allgemein:
Fr. Kluge, Einleitung zu seinem Etymologischen Wörterbuch, 7. Aufl. Straßburg 1910, Trübner.
Fr. Seiler, Die deutsche Kultur im Spiegel des Lehnworts, Halle 1895–1913, Niemeyer.

S. 53. „Schöne Seele," „schöner Geist":
M. v. Waldberg, Der empfindsame Roman in Frankreich, S. 226 f., Straßburg 1906, Trübner.
Erich Schmidt, Richardson, Rousseau und Goethe, S. 310 f., Jena 1875, Frommann.
Gottfried Keller, „Der Schöngeist"; Gedichte, S. 356.

S. 59. Die Förderung der Anschaulichkeit:
Theodor A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie, Leipzig 1901, Hirzel.

Digitized by Google

S. 60. Shakespeare und Deutschland:
Marie Joachimi-Dege, Deutsche Shakespeare-Probleme, Leipzig 1907, Haessel.
Fr. Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1911, Bondi.

S. 61. Der englische Roman:
W. Dibelius, Englische Romankunst, Berlin 1911, Mayer & Müller.

S. 61. Für die Vorbereitung der neuen Weltliteratur:
H. Hettner, Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts, neu her. von O. Harnack, Braunschweig 1906 f., Vieweg.

S. 63. Die neue Phase der Weltliteratur:
J. Texte, J. J. Rousseau et le cosmopolitisme littéraire, Paris 1895 Hachette.

S. 66. Der neue historische Roman:
Maigron, Le roman historique à l'époque romantique, Paris 1890, Hachette.

S. 66. Der neue soziale Roman:
Cazamian, Le roman social en Angleterre, Paris 1904, Société Nouvelle.

S. 67. Für die Einzelberührungen vgl. z. B.:
Louis P. Betz: Internationale Strömungen und kosmopolitische Erscheinungen, in seinen Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte der neueren Zeit, Frankfurt a. Main 1902, S. 332.

S. 71. Erneuerung der französischen Lyrik:
O. Grautoff, Die Bewegung der modernen Dichtung in Frankreich, Jena 1911, Diederichs.

S. 73. Unkenntnis der deutschen Literatur:
G. Saintsbury, The later 19th century, London 1902, Blackard.

S. 74. Rührige Verleger:
Die Firma Gowans & Gray in Glasgow hat eine ganze Anzahl von deutschen „Meisterwerken" für England herausgegeben, sowohl Anthologien als ganze Romane, und beabsichtigt, diesen Plan zu erweitern. — In Amerika soll eine große Gesamtausgabe ausgewählter deutscher Meisterwerke erscheinen.

S. 78 f. Entwicklung des dichterischen Prozesses:
Für die Urzeit vgl.:
Erich Schmidt in der „Kultur der Gegenwart"; s. o.
Für die neuere Zeit z. B.:
A. Binet, La création littéraire, in L'Année psychologique X, Paris 1904, S. 1 f.,
A. Rémond und Paul Voivenel, Le génie littéraire, Paris 1912,
Th. Ribot, Die Schöpferkraft der Phantasie, her. v. W. Mecklenburg, Bonn 1902, Strauß.
W. Dilthey, Die Einbildungskraft des Dichters, in den Philosophischen Aufsätzen, Leipzig 1883, Reisland, von Ed. Zeller geordnet.

Digitized by Google

Für die Lyrik:

R. M. Werner, Lyrik und Lyriker, Hamburg 1890, Voß.

Für das Drama:

W. Archer, Play-making, London 1912, Chapman & Hall.

Für Roman und Novelle:

Manches besonders bei den amerikanischen Theoretikern, z. B. Claude Hamilton, Materials and methods of fiction, New York 1911.

Vor allem wichtig sind natürlich die zahlreichen Selbstbekenntnisse von Dichtern wie Goethe, Schiller, Otto Ludwig, Hebbel, Grillparzer, C. Spitteler u. a., die wohl einmal systematisch gesammelt zu werden verdienten. Für Goethe:

R. M. Meyer, Goethes Art zu arbeiten, in den „Deutschen Charakteren", Bd. 1, S. 84, Berlin 1904, E. Hofmann & Co.

Speziell für die Frage der Eingebung:

R. M. Meyer, Improvisation, in der Zeitschrift für Ästhetik 4, 572.
R. Hennig, Die Entwicklung des Naturgefühls. — Das Wesen der Inspiration, Leipzig 1912, Barth.

S. 80. Vorbereitung des „Clavigo":
G. Grempler, Goethes Clavigo, Halle 1911, Niemeye .

S. 82. Goethes Manifest:
K. Ph. Moritz, Über die bildende Nachahmung des Schönen, in Goethes Italiänischer Reise, Weimarer Ausgabe, Bd. 32, S. 302 f.

S. 83. Novalis' Aufmerksamkeit:
G. Gloye, Novalis' Heinrich von Ofterdingen, S. 19 u. S. 39.

S. 86. C. F. Meyers „absolute Mittelbarkeit", vgl. z. B.:
E. Bertram, C. F. Meyers Briefe, Mitteilungen der Literarischen Gesellschaft Bern. 7. Jahrgang, Heft 3.

S. 87. Für die Kunstanschauung Stefan Georges besonders:
Marg. Susman, „Literarisches Echo", 13, 47.

S. 90. Umdichtung der eigenen Persönlichkeit:
Glagau, Die moderne Selbstbiographie als historische Quelle, Marburg 1903, Elwert.

S. 92. Orientierungsprinzipien: darüber, sehr interessant:
O. Walzel, Hebbel-Probleme, Leipzig 1909, Haessel.

S. 94. Phantasie als Gedächtnis:
W. Scherer, Poetik, S. 160 f., Berlin 1884, Wiedmann.

S. 103. Stellung der Dichter zur Religion:
Frommel, Neuere deutsche Dichter in ihrer religiösen Stellung, Berlin 1902, Pastel (meiner Ansicht nach mit starker Überschätzung des „positiven" Elements).

Zum katholischen Literaturstreit besonders
C. Muth, Die Wiedergeburt der deutschen Dichtung, Kempten 1909, Kösel.

S. 105. Heroenkult; ich darf vielleicht auf frühere Ausführungen verweisen:
R. M. Meyer, Der deutsche Nationalcharakter, in den „Deutschen Charakteren", S. 28 f, Berlin 1893, E. Hofmann & Co.

Digitized by Google

S. 107. Kunſt zu leſen, Literatur bei:
R. M. Meyer, Grundriß der neueren deutſchen Literatur, S. 55, Berlin, Bondi 1907.

S. 112. Neueſte deutſche Lyrik:
vgl. O. Walzel, Leben, Erleben und Dichten, H. Susman.
Von Anthologien nenne ich:
Ferd. Avenarius, Deutſche Lyrik der Gegenwart, Dresden 1889, Ehlermann.
K. Henckell, Deutſche Dichter ſeit Heine (mit kritiſch-literariſchen Betrachtungen), Berlin 1907; Sammlung: „Die Literatur", her. v. Brandes.
R. M. Meyer, Die hundert beſten deutſchen Gedichte, Glasgow 1910, Gavans & Gray.
G. Fiedler, The Oxford Book of German Verse, Oxford 1911; Vorrede von G. Hauptmann.
Andere ſind in meinem Grundriß zur neueren deutſchen Literatur, S. 42 f., verzeichnet.

S. 113. Sozialiſtiſche Kampfpoeſie:
H. Keiter, Die Poeſie des Sozialismus, vgl. z. B. Arbeitergeſangbuch.

S. 128. Zur Theorie der Reimloſigkeit:
A. Holz: Revolution der Lyrik, 1899.
O. E. Leſſing, Die neue Form, Dresden 1910, Reipner.

S. 130. Der lyriſche Eſſay:
v. Lukács, Die Seele und die Formen, Berlin 1912, Fleiſchel, vgl. etwa
R. Kaßner, Der Dilettantismus, Frankfurt a. M., Rütten & Loening; Sammlung: „Die Geſellſchaft".

S. 130. Reihenfolge der Gattungen:
E. Bovet, Lyrisme, épopée, drame, Paris 1911, Armand Colin.

S. 135. Refrain der Ballade von Klein Eyolf:
W. Archer, Play-making, S. 53, London 1912.

S. 136. Däniſche Interieurmalerei:
Däniſche Maler, Langewieſche 1911.
Man denke noch an die Fortſetzung dieſer Überlieferung bei dem Schweden Larſſon:
C. Larſſon: Das Haus in der Sonne, ebenda.
Laßt Licht hinein! Leipzig 1911, Bonnier.

S. 137. G. Hauptmann und der Naturlaut:
vgl. R. M. Meyer, Aufſätze biographiſchen und literarhiſtoriſchen Inhalts, S. 65 f., Berlin 1911.

S. 137. Zum Drama der Gegenwart:
Rob. F. Arnold, Das moderne Drama, Straßburg 1908, Trübner.

S. 151. Meiſterſtücke der short story:
The world's greatest short stories, Chicago 1910, Mac Cluy, dazu:
Br. Matthews, The short story, New York v. J., American Book Co.

Digitized by Google

S. 154. Moderne Märchendichtung:
Leo Berg, Deutsche Märchen des 19. Jahrhunderts, Berlin 1907, Hüpeden & Merzyn.

S. 164. Der einsame Dichter:
vgl. J. Hofmiller, Süddeutsche Monatshefte, 10, 224 f.

S. 172. Regelmäßiger Wechsel der Zeitstimmung:
Kuno Francke, Social forces in German literature, 1896.

S. 182. Hebbel und die Massendramatik:
vgl. W. Lohmeyer, Die Dramaturgie der Massen, Berlin 1913, Schuster & Löffler.

S. 199. Zahl der Motive:
H. Polti, Les 36 Situations dramatiques, R. 1911, Figuière.

S. 201. Theorie der Übersetzungskunst:
U. v. Wilamowitz, Was heißt übersetzen? in seinen Reden und Vorträgen.

S. 203. Ciceros Bild:
Th. Zielinski, Cicero im Wandel der Jahrhunderte, Leipzig, 3. Aufl., 1912, Teubner.

S. 203. Omar Khayyam:
vgl. F. Laban, Zerstreute und gesammelte Aufsätze, Berlin 1911, Grote.

S. 205. Die deutschen Volksbücher:
R. Benz, Jena 1913, Diederichs.

S. 207. Voltaire-Gemeinde:
R. Mayr, Voltaire-Studien, Wien 1879 u. 1882, Herold.
J. Popper, Voltaire, Dresden 1905, Reiner.

S. 213. Kapitel VII: Ich habe für die Schlußkapitel eine Reihe von Einzelstudien zur neueren Literatur benutzt, die ich seit Jahren in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht habe; ich durfte sie um so eher hier einarbeiten, als sie von jener Grundanschauung, die in den früheren Kapiteln entwickelt ist, durchgängig ausgehen.

S. 213 f. Maß der persönlichen Beteiligung: vgl. Ulrich v. Wilamowitz Möllendorf, Simonides und Sappho, Berlin 1913, Weidmann, S. 1 f., K. Lamprecht in den betr. Abschnitten seiner Deutschen Geschichte; Kuno Francke, Soziale Kräfte in der Deutschen Literatur.

S. 217. Deutsche Literatur und England: vgl. meinen Aufsatz in The Contemporary Review, Januar 1909, S. 62.

S. 230. Turgenjew, Dostojewski, Tolstoi: vgl. meine „Aufsätze literarhistorischen und biographischen Inhalts, Berlin 1912, Deutsche Bücherei; 2, S. 107 f.

S. 237. Schweizerische Dichtung: O. Walzel, Die Wirklichkeitsfreude in der neueren schweizerischen Dichtung, Leipzig, Haessel 1908.

S. 238. Ibsen und Björnson, vgl. meine Aufsätze usw. S. 147 f.

S. 249. Verhaeren: Velhagen & Klasings Monatshefte, Juni 1912; 26, S. 272 f.

Digitized by Google

S. 252. Wilde: ebenda Juni 1913, S. 280 f.

S. 263. „Chantecler": vgl. R. M. Meyer, „Grenzboten" 69, S. 289.

S. 264. Stefan George: R. M. Meyer, Ein neuer Dichterkreis, „Preußische Jahrbücher", April 1897. — Andere Literatur s. in meinem „Grundriß zur neueren deutschen Literaturgeschichte, S. 275; dazu besonders noch Margarete Susman, „Literarisches Echo" 13, S. 47; L. Klages, Stefan George, Berlin, 1902, Georg Bondi; Fr. Dülberg, Stefan George, München, 1908, Georg Müller.

Digitized by Google

Namensverzeichnis

A

Alexis, Willibald 66. 175.
Altenberg 123. 124. 164. 245. 254.
Ambrosius 41.
Amiel 63.
Anakreon 32. 202.
d'Annunzio 88. 94. 120. 126. 129. 137. 145. 158. 206. 212. 264.
Anzengruber 94. 144. 163. 171.
Archilochus 9.
Ariosto 18. 52. 181.
Aristophanes 25. 61. 202.
Aristoteles 9. 38.
Arndt 155. 225.
Arnold 158. 192.
Äschylos 9. 27. 214.
Äsop 34. 58.
Attische Tragiker 27. 201.
Auerbach 67. 170. 171.
Augier 25.
Auguſtinus 206.
d'Aurévilly 254.
Auſtin, Jane 208. 223.

B

Bahr, Hermann 29. 141.
Balzac 67. 100. 142. 146. 173. 175. 209. 237.
Bang 153.
Banville 128.
Barrès 157.
Batteux 56.
Bauernfeld 28.
Becque 137.
Beer-Hofmann 43. 141. 187.
Béranger 67. 209. 224.
Beyle-Stendhal ſ. Stendhal.
Bibel 4. 37. 203.
Bierbaum 187.
Björnſon 18. 88. 94. 103. 136. 156. 185. 190. 195. 198. 210. 211. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 246. 254. 256. 263.
Birrell 193.
Bismarck 156.
Boccaccio 100. 151. 153. 206. 262.
Böhlau, Helene 102. 103. 149. 175. 196.
Boileau 32. 53. 55. 56. 128.
Bölſche 95. 255.
Boſſuet 35.
Boswell 227.
Bourget 72. 146. 158. 192. 210.
Brandes 157. 164. 210. 211. 236. 237. 247.
Brehm 191.
Brentano, Clemens 41. 42. 48. 53. 83. 86. 91. 94. 96. 104. 111. 154.
Browne, Thomas 225.
Browning 94. 103. 105. 209. 224. 225.
Brummel 254.
Brunetière 71. 108. 192. 193. 210.
Büchner, Georg 136. 170. 259.
Buffon 191.
Bunyan 42.
Burckhardt, Jakob 191. 259.
Burns, Robert 67. 224. 225. 227.
Byron 35. 63. 102. 161. 163. 197. 208. 209. 222. 224. 226. 227. 228. 252.

Digitized by Google

C

Caine Hall 102.
Calderon 60. 207.
Camões 31.
Carducci 18. 41. 104. 156. 158. 206. 212. 224. 263. 264.
Carlyle 73. 156. 191. 218. 225. 249. 260.
Carmen Sylva 106.
Cäſar 34.
Catilina 203.
Catull 9. 19. 30. 202.
Cervantes 35. 60. 95. 169. 209. 242.
Chamfort 154.
Chamiſſo 8. 209.
Châteaubriand 37. 211.
Chaucer 151. 262.
Cheſterton 259.
Cicero 34. 206.
Coleridge 224. 225.
Cooper 211.
Corneille 42. 55. 58. 59. 207.
Cornelius 49.
Coſter, de 212.
Craig, Gordon 24.
Croce, Benedetto 192. 264.
Curel, de 137.

D

Dahn 98. 119.
Dante 7. 30. 32. 34. 41. 42. 87. 99. 167. 168. 173. 206. 214. 227.
Darwin 191.
Daudet 253.
Dauthendey 93.
Defoe 61. 208.
Dehmel 87. 102. 103. 119. 121. 122. 123. 139. 154. 166.
Demodokos 221.
Déroulède 112.
Dickens 66. 97. 149. 208. 222. 226. 240.
Diderot 62. 207. 221.
Disraeli 156.
Donnay 211.
Doſtojewſki 18. 73. 84. 91. 102. 156. 174. 183. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237.
Drachmann 237.
Droſte-Hülshoff, Annette von 41. 86. 93. 104. 106. 144. 211. 260.
Du Bois-Reymond, Emil 191.
Dühring 192.
Dumas père 66. 94. 146. 175. 197. 210. 218. 243.
Duval 12.

E

Ebers 98. 151.
Ebner-Eſchenbach, Marie von 96. 106. 107. 119. 122. 148. 151. 156. 163. 195. 239. 256.
Echegaray 137. 211. 268.
Edda 204. 236.
Eichendorff 41. 47. 121. 148. 151. 224.
Ekkehard von St. Gallen 31.
Elliot, George 66. 208. 222.
Emerſon 211.
Ernſt, Paul 144. 189.
Eſchenbach, Wolfram von 18. 25. 46. 48. 99. 146. 205. 253.
Eſſig, Hermann 90. 164. 188.
Eulenberg, Herbert 43. 93. 94. 106. 144. 189.
Euripides 8. 19. 27. 40.

F

Faguet 71. 192. 210.
Falke 123.
Feind 10.
Fénelon 54.
Fielding 170. 222.
Fiſchart 52.
Flaubert 43. 95. 98. 146. 207. 210. 212. 241. 254. 256. 262.
Fogazzaro 247.
Fontane 66. 86. 95. 99. 104. 106. 111. 115. 161. 162. 179. 195. 241. 259.
Forbes-Moſſe, Irene 147. 197.
Fort, Paul 120.
Fouqué 49. 205.
France, Anatole 26. 72. 102. 141. 149. 158. 162. 175. 176. 192. 199. 210. 212. 215. 262.

Digitized by Google

François, Luise von 91. 171.
Frauenlob 50.
Freiligrath 67. 86. 101. 114. 210.
Frenssen 42. 89. 94. 99. 100. 103. 105. 147. 150. 156. 175. 176. 177. 195. 198.
Freytag 67. 100. 149. 158. 170. 171. 181. 207. 226.

G

Galsworthy 259.
Gambetta 156.
Garborg 73. 211. 236. 247.
Garschin 236.
Gaudy 67. 209.
Gautier 254.
Geibel 101. 115. 119. 131. 155. 210.
Geierstam 237. 247.
George, Stefan 42. 72. 83. 87. 88. 90. 98. 102. 104. 105. 117. 119. 120. 121. 123. 126. 128. 129. 165. 166. 194. 199. 206. 215. 261. 264. 267.
Gérardy 72.
Gervinus 10.
Gildemeister, Otto 192.
Gladstone 150.
Gleim 32.
Gogol 174. 228. 229. 230. 236.
Goldsmith 61. 170. 208.
Goncourt 64. 83. 96. 146. 173. 210.
Gontscharow 196.
Gorki 102. 182. 228. 229. 230. 236.
Goethe 1. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 25. 26. 27. 28. 34. 38. 41. 42. 47. 50. 60. 61. 64. 65. 67. 75. 79. 80. 81. 83. 84. 85. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 95. 97. 105. 106. 108. 109. 117. 120. 121. 127. 132. 134. 146. 149. 150. 151. 154. 160. 163. 166. 167. 170. 171. 186. 195. 204. 206. 213. 214. 216. 218. 219. 222. 223. 224. 225. 226. 227. 232. 241. 242. 245. 249. 255. 266. 268.
Gottfried von Straßburg 46. 146. 205.
Gotthelf 231.
Gottsched 10. 42.
Grabbe 82. 85. 101. 170. 182. 228. 253. 259.
Greif, Martin 115.
Grillparzer, 8. 27. 60. 66. 83. 86. 91. 108. 134. 136. 163. 187. 199. 207. 227. 260.
Grimm, Hermann 192.
— Jakob 10.
Grimmelshausen 42.
Grosse 101.
Gryphius 78. 214.
Günther, Christian 78. 226.
Gutzkow 67. 86. 171. 259.
Guyon, Mme de 54.
Gyp 211.

H

Haeckel, Ernst 191.
Hafis 16.
Hagedorn 30. 32.
Hahn, Ida 104.
Halbe 139.
Haller, Albrecht von 63.
Hamsun, Knut 147. 161.
Handel-Mazzetti, E. von 94. 100. 104. 106. 174.
Hansson 247.
Harden 157.
Hart 155.
Harte, Bret 153. 211. 261.
Hartleben 139.
Hartmann, Ed. von 192.
— von Aue 49. 79.
Hauptmann 87. 93. 97. 102. 103. 104. 108. 114. 125. 131. 132. 137. 138. 139. 145. 150. 166. 169. 178. 185. 186. 189. 190. 195. 196. 198. 199. 209. 212. 215. 251. 263. 264. 265.
Hebbel 18. 43. 49. 73. 80. 84. 85. 89. 91. 101. 118. 131. 143. 158. 163. 164. 165. 170. 180. 182. 183. 186. 190. 196. 218. 227. 241. 242. 245. 246. 253.
Hebel, J. P. 262.
Heidenstam 147. 246. 247.

Digitized by Google

Heine 8. 19. 35. 43. 47. 50. 65. 88. 91. 93. 114. 115. 124. 130. 163. 203. 219. 224. 226. 266.
Heinſe 100.
Helmholtz 191.
Herder 10. 12. 18. 60. 75. 79. 245.
Herodot 203.
Hervieux 137.
Herwegh 113. 114. 155. 209. 256.
Heſiod 36. 38.
Heſſe, Hermann 91. 147. 176.
Heym, Georg 130. 165. 177.
Heyſe 43. 67. 101. 104. 115. 119. 148. 151. 170. 171. 172. 181. 195. 227. 256. 266.
Hillebrand, Karl 192. 208.
Hoffmann, E. T. A. 67. 94. 95. 96. 160. 165. 260.
Hofmannsthal, Hugo von 28. 43. 87. 89. 90. 102. 105. 117. 119. 120. 123. 129. 140. 142. 164. 187. 189. 197. 207. 258.
Hohes Lied 16. 43.
Hölderlin 47. 66. 86. 124. 129. 224.
Holtei 175.
Holz, Arno 96. 97. 124. 127. 165. 177.
Homer 4. 7. 9. 26. 36. 56. 201.
Hopfen 115. 116.
Horaz 9. 25. 31. 32. 33. 35. 56. 201.
Huch, Ricarda 26. 90. 94. 99. 102. 122. 147. 169. 174. 175. 180. 198.
Hugo, Victor 18. 59. 66. 68. 94. 96. 101. 104. 105. 120. 145. 146. 156. 161. 210. 214. 263.
Huxley 192.
Huysmans 102. 202. 254.

J

Jacobſen, Jens P. 147. 148. 149. 164. 196. 211. 236. 247.
Ibſen 18. 25. 49. 72. 83. 84. 98. 103. 118. 119. 132. 134. 135. 136. 137. 138. 139. 156. 162. 164. 183. 184. 185. 186. 188. 190. 195. 196. 197. 207. 211. 215. 218. 222. 231. 236. 237. 238. 239. 240. 241. 242. 243. 244. 245.
Jean Paul 62. 64.
Jenſen, Joh. V. 91. 97. 162.
Immermann 165. 171.
Joël, Karl 29.
Jókai 211.
Jordan, Wilhelm 228.
Irving 211. 261.
Juſti, Carl 191. 227.

K

Kant 246.
Keats 88. 129. 220. 225. 227. 257.
Keble 225.
Keller, Gottfried 18. 53. 60. 90. 94. 100. 151. 161. 171. 177. 189. 195. 196. 198. 216. 227. 266.
Kellermann 147.
Kemble 104.
Kerner 249.
Kerr 131.
Keyſerling, Graf 147. 197.
Kielland 211. 236. 237. 247.
Kierkegaard 211.
Kipling 102. 112. 175. 199. 209.
Kleiſt 8. 19. 61. 65. 84. 86. 97. 107. 109. 132. 134. 144. 170. 182. 185. 187. 194. 207. 242. 245. 249.
Klopſtock 181. 205. 208. 226.
Kotzebue 259.
Kraſzewſki 211.
Kürnberger 158.
Kurz, Iſolde 122. 123.
Kyſer 164.

L

La Bruyères 54. 58. 207.
Lafontaine 55.
Lagerlöf 99. 147. 169. 174. 180. 211. 215. 236. 237. 246. 247.
Lamartine 160. 211. 263.
Lamennais 43.
Lange, Samuel 31.
Larochefoucauld 54. 56. 207.
Laſſalle 156.
Laßwitz, Kurd 97. 150. 154.
Laube 259.
Lavedan 211.

Digitized by Google

Lemaitre, Jules 26. 31. 71. 158. 192. 210.
Lemonnier 268.
Lenau 8. 47. 65. 66. 85. 97. 101. 121. 160. 162. 163. 224. 225. 228.
Lenz 82. 84.
Leopardi 41. 88. 163.
Lermontow 228.
Leſage 58.
Leſſing 10. 19. 27. 35. 50. 55. 56. 59. 60. 61. 64. 75. 136. 155. 162. 207. 214. 216. 221.
— Nathan 11.
— Philoktet 27. 28.
— Laokoon 59.
Lewis 192.
Lie, Jonas 237. 247.
Liliencron 102. 112. 114. 116. 123.
Lincoln 156.
Linde, Otto zur 127. 177.
Lingg, Hermann 33. 101. 103. 115. 119. 154. 181.
Livius 34.
Longfellow 101. 208.
Lope 60. 207.
Loti 91. 96.
Lucanus 34.
Lucian 56.
Lucrez 34.
Ludwig, Otto 43. 84.
Luther 51. 52. 155. 214.

M

Macaulay 191. 210.
Maeterlinck 74. 133. 136. 139. 142. 145. 148. 212. 248. 249. 251. 254.
Mallarmé 72. 87. 94. 118. 194. 218.
Maß 25.
Mann, Heinrich 91. 93. 94. 176. 178. 179. 197.
— Thomas 91. 99. 103. 124. 147. 175. 176. 178. 179. 188. 197. 258.
Manzoni 41. 206.
Marny, Jeanne 211.
Maupaſſant 153. 175. 176. 210. 212. 254. 255. 256. 261. 262.
Menander 25. 34.
Mendès 101.
Mereditz 209. 225.
Mereſhkowſki 268.
Mérimée 66. 111. 146. 148. 151. 210. 262.
Meyer, C. F. 86. 90. 97. 104. 111. 115. 148. 151. 162. 164. 196. 199. 234.
Miegel, Agnes 116. 117.
Milton 41. 42. 181. 208.
Molière 25. 53. 55. 58. 60. 166. 207. 216. 227.
Mombert 123. 162.
Mommſen 191.
Monnier 211.
Montaigne 52. 56. 206.
Montesquieu 106.
Mörike 8. 66. 97. 121. 125. 129. 148. 151. 161. 197. 216. 224. 249. 251. 265. 266.
Morris 209. 225. 226.
Moſen 101.
Multatuli 155. 211.
Münchhauſen, Börries von 106. 115. 116. 123.
Murger 211.
Muſſet 41. 210. 224. 263.

N

Neidhart von Reuenthal 48. 50. 168.
Nerval, Gérard de 218.
Neſtroy 189. 259.
Newman 225.
Nibelungenlied 7.
Niebergall 25.
Nietzſche 7. 19. 24. 26. 30. 33. 43. 72. 84. 87. 98. 102. 119. 124. 155. 159. 161. 162. 164. 169. 180. 185. 191. 193. 197. 199. 203. 204. 207. 215. 218. 243. 251. 256. 259. 264. 266. 267.
Noailles, de 106.
Novalis 49. 66. 83. 100. 124. 224. 249.

O

Omar Khayyâm 203.
d'Orſay 254.
Ovid 19. 31. 33. 48. 201. 202.

Digitized by Google

P

Pannwitz, Rudolf 127.
Parzival 42.
Pascal 207.
Perrault, Ch. 10.
Petöfi 224.
Petrarca 9. 206. 221.
Pfau, Ludwig 67.
Pindar 25. 38. 56. 204.
Platen 88. 115.
Plato 26. 29. 38. 203.
Plutarch 56.
Poe 96. 101. 111. 153. 260.
Polenz, W. von 106. 115. 195.
Pope 209.
Prévoſt, Abbé 58.
Prudhomme, Sully 108. 162.
Pſalmen 16. 41. 43. 201. 203.
Puſchkin 228.

Q

Quincey, de 73. 218. 255.

R

Rabelais 18. 52. 206.
Racine 18. 59. 207. 216. 263.
Raimund 244.
Ranke 191.
Rehfues 175.
Reinhard, Max 23. 44. 182. 207. 218.
Reinmar 47.
Renan 192. 210. 212. 254. 256. 262.
Reuter, Fritz 149. 171.
Reuter, Gabriele 239.
Richardſon, Samuel 61. 149. 170. 208.
Richter, Raoul 29.
Rilke, Rainer Maria 59. 115. 129. 130.
Rimbaud 128.
Rochefort 157.
Ronſard 206.
Rooſevelt 156.
Roſegger 175. 176. 262.
Roſſetti 101. 209. 225.
Roſtand 145. 263.
Röttger, Karl 127.
Rouſſeau 18. 26. 34. 62. 63. 146. 170. 207. 222. 227.
Rückert 8. 88. 156.
Rueberer 111. 168. 188.
Ruskin 73. 156. 218. 225. 226.

S

Saar, F. von 148. 151.
Sachs, Hans 61.
Sainte-Beuve 101. 158. 210.
Salluſt 34.
Sand, George 211.
Sappho 19. 56.
Sardou 25. 28. 136. 218. 242.
Schack, Graf 119. 154. 181.
Schäfer, Wilhelm 99. 147.
Schaffner, Jakob 198.
Schaukal 91. 115. 165. 254.
Scheffel 33. 124.
Schelling 246.
Schenkendorf 155.
Scherer, Wilh. 94. 192.
Schiller 7. 18. 32. 42. 61. 65. 72. 79. 87. 90. 92. 97. 115. 132. 133. 136. 182. 183. 189. 199. 213. 214. 216. 219. 226. 241. 242. 243.
— Jungfrau von Orleans 8.
— Braut von Meſſina 27.
— Lied von der Glocke 49.
Schlaf 97. 123.
Schlegel, A. W. 9. 60.
— Friedrich 48. 86. 104. 203.
Schmidtbonn, Wilh. 126. 165.
Schnitzler 101. 140. 141. 142. 143. 145. 149. 150. 187. 189. 190. 197. 211. 241. 258.
Schönherr 105. 144.
Schopenhauer 191. 246. 262.
Scott, Walter 7. 66. 174. 208. 211. 218. 226. 253.
Sealsfield 161. 209.
Seneca 24. 30. 203.
Sévigné, Mme de 207.
Shakeſpeare 18. 24. 42. 53. 60. 61. 133. 134. 144. 166. 169. 173. 184. 186. 188. 206. 208. 214. 216. 229. 259.

Digitized by Google

Shaw 28. 73. 131. 141. 157. 181. 188. 189. 190. 209. 212. 218. 227. 252. 258. 259. 260. 262.
Shelley 88. 113. 129. 161. 220. 225. 227.
Siegfried, Walter 197.
Sienkiewicz 211. 268.
Smollet 170. 222.
Sophokles 27. 28. 43. 136.
Spencer, Herbert 192.
Spielhagen 67. 156. 170. 171. 246.
Spitteler, Carl 26. 30. 98. 112. 155. 180.
Spurgeon 156.
Staël, Madame de 30. 53. 209.
Statius 34.
Stendhal 67. 83. 111. 146. 209.
Sterne, Lawrence 61.
Sternheim 188. 189.
Stevenson 94. 162. 175. 218.
Stifter 160, 211.
Storm, Th. 91. 96. 104. 131. 148. 151. 171. 172. 224.
Strachwitz 115.
Strauß, Emil 91.
Strauß, Lulu von 116.
Strindberg 72. 94. 102. 137. 142. 143. 147. 162. 189. 190. 194. 211. 233. 236. 237. 245. 246. 265.
Sudermann 43. 100. 144.
Sue, Eugène 66. 146. 175. 210.
Swift 35. 61. 208. 227.
Swinburne 104. 108. 120. 137. 208. 212. 218. 224.
Sybel 191.
Symonds 193.

T

Tacitus 34.
Taine 158. 192. 212. 256.
Tasso 41. 52.
Taylor, Jeremy 225.
Tennyson 101. 208. 224. 225.
Terenz 25. 33.
Thackeray 66. 103. 208. 222. 240.
Theognis 38.
Theophrast 56.
Thoma, L. 188.
Thukydides 29.
Tieck 100. 148. 151. 160. 165. 166. 211.
Tiedge 215.
Tillier, Claude 62. 67. 208.
Todi, Jacopone von 41.
Tolstoi 18. 74. 88. 94. 101. 136. 156. 162. 164. 172. 173. 174. 176. 183. 195. 216. 228. 229. 230. 231. 232. 233. 234. 235. 236. 237. 259. 260.
Treitschke 191.
Tschechow 153. 236. 261.
Turgenjew 73. 97. 156. 229. 230. 231. 232. 233. 235. 236.
Twain, Mark 153. 211. 260. 261.

U

Uhland 10. 93. 115. 155.

V

Vauvenargues 207.
Veldeke, Heinrich von 31.
Verga 48.
Verhaeren 87. 114. 120. 125. 126. 130. 158. 165. 178. 179. 194. 212. 224. 248. 249. 250. 251. 255. 264. 265.
Verlaine 41. 72. 102. 128. 194. 224. 227.
Verne, Jules 97. 149. 154.
Viebig, Clara 175.
Vigny, Alfred de 211.
Virgil 9. 18. 31. 32. 36. 48. 202.
Vischer, Fr. Th. 156. 163. 266.
Vockeradt 195.
Vogt, Carl 191. 259.
Vogüé, Vicomte de 72.
Vollmoeller, Carl 44.
Voltaire 8. 18. 31. 35. 62. 149. 207. 244. 262.

W

Wagner, Christian 123.
Wagner, Richard 49. 50. 72. 84. 107. 124. 163. 198. 241. 255. 259.
Walter von der Vogelweide 46. 48. 205.

Digitized by Google

Waltharius-Lied 31.
Ward, Humphry Mrs. 222.
Waſſermann, Jakob 29. 94. 99. 101. 124. 147. 149. 150. 151. 162. 176. 178. 188. 208.
Weber, Fr. W. 104.
Wedekind 93. 111. 132. 134. 142. 143. 144. 164. 165. 189. 245.
Wells 97. 150. 154.
Werner, Zacharias 104. 168.
Whitman, Walt 43. 94. 158. 211. 233. 260.
Widmann, J. V. 29. 156.
Widſid 221.
Wieland 18. 32. 33. 34. 75. 91.
Wilbrandt 195.
Wilde 28. 43. 101. 188. 209. 212. 218. 227. 252. 253. 254. 255. 256. 257. 258. 259. 262.
Wildenbruch 29. 113. 115. 136. 144. 168. 210.
Wordsworth 160. 162. 208. 220. 224. 225.

3

Zahn 176. 177. 179.
Zola 64. 95. 97. 98. 100. 102. 146. 172. 173. 176. 210. 212. 237. 250. 254. 255. 262. 264.
Zweig, Stefan 125. 249.

Digitized by Google

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE STAMPED BELOW

AN INITIAL FINE OF 25 CENTS WILL BE ASSESSED FOR FAILURE TO RETURN THIS BOOK ON THE DATE DUE. THE PENALTY WILL INCREASE TO 50 CENTS ON THE FOURTH DAY AND TO $1.00 ON THE SEVENTH DAY OVERDUE.

MAY 3 1933

MAY 5 1933

MAR 5 1934

MAR 1 1935

15Jan'50CR

REC'D LD

JAN 6 1950

LD 21-50m-1,'33

YD 36919

G.E. STECHERT & Co. NEW YORK

Digitized by Google